

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
Dayana Zdebsky de Cordova

***ARTES VISUAIS CONTEMPORÂNEAS E SEUS FLUXOS:***  
**ENTRE PESSOAS, OBJETOS, FALAS, PROJETOS E EDITAIS**

Curitiba,  
2010

**Universidade Federal do Paraná  
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes  
Departamento de Antropologia Social  
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social- PPGAS**

***ARTES VISUAIS CONTEMPORÂNEAS E SEUS FLUXOS:  
ENTRE PESSOAS, OBJETOS, FALAS, PROJETOS E EDITAIS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Antropologia.

**Orientadora: Profª Drª. Selma Baptista**

**Curitiba/PR  
2009**

DAYANA ZDEBSKY DE CORDOVA

***ARTES VISUAIS CONTEMPORÂNEAS E SEUS FLUXOS:***  
**ENTRE PESSOAS, OBJETOS, FALAS, PROJETOS E EDITAIS**

Dissertação \_\_\_\_\_ como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Paraná na banca formada pelos professores doutores:

---

Profª Drª Selma Baptista

---

Prof. Dr. Etienne Samain

---

Profª Drª Sandra Jacqueline Stoll

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Paraná.  
12 de agosto de 2010

*Para Alzira,  
minha guerreira.*

*Para Leco de Souza,  
meu companheiro.*

*Para Marina,  
meu mais novo eterno amor.*

## RESUMO

O presente trabalho é um exercício de apreensão etnográfica de um fragmento do universo das *artes visuais contemporâneas* e seus fluxos de pessoas (artistas e “especialistas”), trabalhos de arte, falas, projetos, editais. Para tanto, tendo como foco a produção de “objetos” artísticos, parto das *trajetórias* de três jovens artistas que trabalham e residem em Curitiba (Cleverson Salvaro, Lilian Gassen e Tony Camargo); de três editais de fomento à cultura acessados por estes artistas, de diferentes instituições e circuitos (*Bolsa Produção para Artes Visuais*, *Salão Paranaense* e *Rumos Artes Visuais*); e de três trabalhos de arte (ou séries) dos artistas mencionados. Os esforços desta dissertação centram-se na construção de uma perspectiva sobre as *artes visuais contemporâneas* que leve em consideração suas circulações e movimentos como algo constitutivo de seu universo, bem como uma certa *simetria* entre seus diferentes agentes (trabalhos de arte, artistas, especialistas, dentre outros mediadores).

## ABSTRACT

This text is an exercise of ethnographic apprehension based on a fragment of the visual *contemporary art world* and its flux of people (artists and “art specialists”), works of art, discourses, projects, “purses”. Focusing on the production of art “objects”, this work follows the trajectory of three young artists that work and live in Curitiba (Cleverson Salvaro, Lilian Gassen and Tony Camargo); the “purses” of culture incentive (by name, *Bolsa Produção para Artes Visuais*, *Salão Paranaense* and *Rumos Artes Visuais*) offered by three different institutions and circuits that have been used by these artists and also their three different art work. The efforts of this work are centered on the construction of a perspective upon *contemporary visual arts* that considers its circulations and movements as something proper of its world, likewise to construct a certain symmetry between the different agency involved on it (works of art, artists, art specialists, among others mediators).

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Selma Baptista, cuja dedicação a este trabalho foi “pra lá” de especial. Foram horas de discussões infundáveis sobre as informações obtidas em campo, sobre as possibilidades de narrativas etnográficas, várias sugestões de leituras, pontuações teóricas, pistas interpretativas e ideias que se Selma não tivesse partilhado comigo, este trabalho teria tomado outros rumos, com certeza menos enriquecedores para mim. Suas leituras de meus textos foram sempre muito cuidadosas. Se este trabalho tem méritos, estes são todos dela, uma orientadora dedicada e antropóloga cuja sagacidade e paixão pelo ofício são contagiantes. Os desméritos são meus, que exigi paciência e compreensão frente às minhas inseguranças e à escassez do meu tempo, durante boa parte do mestrado, para me dedicar a este projeto, devido aos outros projetos que me envolvi neste período como pesquisadora e produtora.

À Sandra Jacqueline Stoll pelas contribuições pontualíssimas na banca de qualificação, por ter sido presente desde a graduação, por ter me estendido tantas vezes à mão, por todas as inúmeras brilhantes aulas que ministrou e que tive a oportunidade de assistir, pela antropóloga que é. Sou imensamente grata pelas oportunidades que Selma e Sandra me deram, pelo companheirismo, pelo carinho, pelas inúmeras interlocuções, por terem me ensinado o quão prazeroso é fazer pesquisa de campo e pensar antropologia, pelas rígidas críticas, pelas cobranças e despressurizações, pela extrema honestidade e sinceridade de nossas conversas. Tenho muito orgulho de ter passado por estas mãos, aprendi muito e tenho certeza que, independentemente dos próximos passos, estas antropólogas sempre serão referências queridas.

À Paulo Reis pelas generosas contribuições na banca de qualificação, pelas conversas formais e informais, pelo profissional que é.

Ao Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Etienne Samain, que aceitou a empreitada que participar da banca de defesa deste trabalho.

À Cleverson Luiz Salvaro, Lilian Gassen e Tony Camargo pelas longuíssimas conversas, pela confiança, generosidade, paciência, interlocução, pela colaboração, por nossa amizade e pelos artistas que são.

À William Wagner Machado, a quem tenho um carinho e respeito imenso e cujas experiências partilhadas foram os *leitmotive* das angústias, interesses e projeto que originou o presente trabalho.

À Artur Freitas e Geraldo Leão pelas conversas sinceras e enriquecedoras; Simone Landal e Daniela Vicentini, que permitiram (junto com Artur) minha presença na montagem do *62º Salão Paranaense*; à Luciano Zanette, Fábio Noronha, Fernando Burjato (e sua esposa, Ana Brangel), Paula Almozara, Rodrigo Braga, Carina Weidle, Mário Röhnelt, Dirceu Maués e Rubens Mano, artistas que participaram do referido salão e que contribuíram com esta pesquisa. À Marco Mello.

À Marcos Hill, que permitiu que eu acompanhasse algumas de suas visitas aos artistas contemplados com a *Bolsa Produção Para Artes Visuais II*, bem como os artistas visitados que me receberam. À Ana González por suas várias contribuições (permitindo que eu acompanhasse algumas reuniões com os artistas, mediando meu acesso aos curadores e disponibilizando tempo para conversar comigo), à Glória Ferreira pela conversa.

À todos que participavam do *Grupo de Estudos* nos idos de 2007 que (além de Cleverson, Lilian e Tony) me receberam muito bem, em especial Livia Piantavini, Simara Ramos, Dach, Fernando Rosebaum, Débora Bruel, Tatiana Stropp, Kity e Marisa Weber. À Juliana



Burigo pela oportunidade de colaborar com o *Conversas sobre Arte*. À Joana Corona pelo carinho, companheirismo e interlocução.

À Margit Leisner.

Aos funcionários do setor de pesquisa do Museu de arte Contemporânea do Paraná.

À Aline Iubel por ter se disponibilizado a fazer tantas leituras cuidadosas deste trabalho, pela revisão textual do mesmo, pela preciosa interlocução, pelos textos que escrevemos (e escreveremos) juntas, pela colaboração nos trabalhos extra-acadêmicos, por sua amizade.

À Melina Fernandes, sem sua ajuda com parte significativa das transcrições utilizadas esta dissertação nunca teria “saído”. E à Anne Marie, amiga que me apresentou Melina.

À Leonardo Carbonieri Campoy, pela apresentação e empréstimo de livros que se tornaram referências bibliográficas importantes para este trabalho e pelas horas de conversa “a fio” que me ajudaram a delinear algumas das questões aqui presentes.

A todos meus colegas de mestrado: sei que uma “turma” como a nossa dificilmente encontrarei pela frente novamente. Fizemos de nossas aulas espaços de diálogos que foram para mim imprescindíveis. Lamento não ter sido mais presente em função de minhas atividades extra-acadêmicas. Um agradecimento todo especial à Andressa Lewandowski; Nicole Soares; Carol Kaiss; Paulo Homem de Góes e Vanessa Durando. E a Maikon Steuernagel e Janaína Moscal que, embora não tenham sido meus colegas, foram presenças importantes.

A todos meus professores do mestrado, em especial Christine Alencar Chaves; Ricardo Cid Fernandes, pelos créditos e incentivos, e Liliana de Mendonça Porto, pela leitura cuidadosa do projeto desta dissertação. Um agradecimento especial à Edilene Coffaci de Lima, cujas aulas não tive a oportunidade de frequentar no mestrado, mas que foi uma presença muito especial enquanto professora durante minha graduação

e é uma antropóloga fascinante.

À João Castelo Branco Machado e Valéria Oliveira Santos amigos queridos, colegas generosos de trabalho, que me deram o prazer e a oportunidade única de trabalhar no projeto do livro *Alfaiates em Curitiba*, do qual partilhamos a autoria (junto com o historiador “de primeira” Fabiano Stoiev), onde tive a oportunidade de fazer e pensar etnografia fora da academia.

À Allan de Paula, amigo querido, antropólogo “de respeito”, pelas presenças pontuais, por ter me ouvido tantas vezes, pela confiança.

À Companhia Silenciosa, ao Erro Grupo, à Beth Moura e Bina Zanette pela amizade, flexibilidade e paciência com a minha desatenção em função da dissertação.

Às equipes dos projetos *Alfaiates e Alfaiatarias de Curitiba*, *Paisagens Ferroviárias de Curitiba*, *O Corte do Alfaiate*, *Walesa Iconográfica*, *Burlescas*, *Simpatia Full Time*.

À Flávia, que ajudou a cuidar de mim em um momento muito difícil.

À amada família Zanette; Andreia; Cibele; Mayra; Sônia; Luciano; Rosa; Fernando; Audreen; Lia; Seu Mário; Diguera; aos Zdebskys (Isa, Marcela, Suzana, Elaine e Marcos), todas pessoas queridas que entenderam minha reclusão temporária.

A Clóvis e Liis, pessoas que respeito muito e que quero presentes em minha vida.

À Michelinha, pelas visitas agradáveis.

À Ricardo por me fazer “rolar de rir” em longas e tensas manhãs de escrita.

A Lucinha, Rodrigo e Valdir, meus mais novos familiares.

À minha amada e linda irmã Cibele que, com seu companheiro Rodrigo, me deu o presente mais lindo do mundo: a Marina. Ao Raphael por seu amor camuflado. À minha mãe querida por te me dado tantas vezes sua mão e seu colo, por apostar e apoiar minhas decisões.

À Leco de Souza, meu amor, companheiro, sócio, amigo, a pessoa mais presente na minha vida no desenrolar deste trabalho, que compreendeu minhas ausências, me deu carinho e apoio.

A todos aqueles que foram de alguma forma importantes e aos quais, por uma injustiça de minha memória, não foram aqui mencionados.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	14
<b>0.1 Entrando nos espaços expositivos .....</b>	<b>19</b>
<b>0.2 Mapa dissertativo .....</b>	<b>24</b>
<b>CAPÍTULO 1: <i>Narrativas de Trajetórias</i> .....</b>	<b>30</b>
<b>1.1 Lilian Gassen .....</b>	<b>31</b>
1.1.1 <i>Do interior para a capital: a graduação .....</i>	32
1.1.2 <i>Pipoca Rosa: falas e ações – entrando no circuito .....</i>	37
1.1.3 <i>Com e para além do Pipoca Rosa .....</i>	44
<b>1.2 Cleverson Salvaro .....</b>	<b>50</b>
<b>1.3 Tony Camargo .....</b>	<b>66</b>
<b>1.4 Comentários sobre as narrativas de trajetórias .....</b>	<b>78</b>
<b>CAPÍTULO 2 <i>Lugares e seus espaços expositivos, editais, projetos e “escolhedores”</i> .....</b>	<b>91</b>
<b>2.1 Um panorama parcial: o contexto, suas pessoas, políticas e aparelhos .....</b>	<b>92</b>
2.1.1 <i>Dentre os “lugares” da arte contemporânea .....</i>	93
2.1.2 <i>Editais e ações de fomento financeiro e/ou de visibilidade .....</i>	99
<b>2.2 A Bolsa Produção Para Artes Visuais .....</b>	<b>104</b>
<b>2.3 Salão Paranaense .....</b>	<b>114</b>
<b>2.4 Rumos Artes Visuais .....</b>	<b>128</b>
<b>2.5 Entre mercados, projetos e portfólios: negociando a contemporaneidade .....</b>	<b>134</b>
<b>CAPÍTULO 3 <i>As obras e os artistas</i> .....</b>	<b>142</b>
<b>3.1 As Pinturas .....</b>	<b>146</b>
<b>3.2 Os fotomódulos .....</b>	<b>156</b>
<b>3.3 O Álbum e suas figurinhas .....</b>	<b>170</b>
<b>3.4 Comentários sobre as práticas de criação de produção dos trabalhos de arte.....</b>	<b>179</b>

CAPÍTULO QUATRO ou CONSIDERAÇÕES SOBRE A ETNOGRAFIA	
<i>Metodologias, teorias e amarras</i>	186
4.1 Dentre pessoas e trabalhos de arte: as falas e os olhares	186
4.1.1 Dos informantes aos coautores: o etnógrafo como editor	190
4.1.2 Trajetórias: da ilusão biográfica à explicitação de alguns movimentos	196
4.1.3 As imagens nesta narrativa etnográfica e “o olho” para e nas artes visuais contemporâneas	199
4.2 Da circulação ao movimento: sítios, lugares, locais e espaços	208
4.3 Entre agências: simetria, mercado e consumo	226
4.4 O vernissage e o encontro do que está em circulação: considerações finais	240
REFERÊNCIAS	244
<b>Imagens</b>	244
Introdução	244
Capítulo 1	245
Capítulo 3	247
<b>Textos</b>	249
1. Artigos, capítulos de livros e livros	249
2. Catálogos	253
3. Documentos	254
4. Editais e Leis de Incentivo	254
5. Publicações em periódicos	255
6. Sites e páginas virtuais	256

## INTRODUÇÃO

Este trabalho começou no início de 2007, ainda sem um recorte definido. Quando apresentei o pré-projeto para o ingresso no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Paraná, intitulado “*Além*” do fugaz: ações de arte contemporânea. Repensando o espaço e o tempo, meu intuito era dar continuidade à pesquisa realizada durante minha graduação sob a orientação das Profas. Dras. Sandra Jacqueline Stoll e Selma Baptista dentro do então recém criado *Núcleo de Arte, Ritual e Performance* (NUARP) do Departamento de Antropologia da UFPR. O NUARP inseria-se no grupo de pesquisa do CNPq intitulado *Performance: memória e política*, e a minha pesquisa foi viabilizada através de uma bolsa de iniciação científica e resultou na monografia *Flânerie: um olhar etnográfico sobre algumas ações de arte contemporânea de rua* (2005). O recorte incluía algumas ações de arte contemporânea de rua realizadas em Curitiba entre 1999 e 2004, e o trabalho discutia a maneira como os artistas construía trabalhos sensíveis ao contexto público urbano e a um determinado modo de vida urbano contemporâneo. Pensava-se as ações estudadas como *meta-comentários sociais* (GEERTZ 2003) *reflexivos* (TURNER 1992) na medida em que explicitavam algumas lógicas de ocupação e valores relacionados aos espaços em que eram realizadas. Os artistas geralmente causavam um estranhamento aos transeuntes e ocupantes dos espaços públicos ao justapor universos sógnicos – por vezes opostos complementares, como a casa e rua (DAMATTA 2000) – na produção de um trabalho que não era representacional (no sentido de que não representam algo, mas eram algo em si).

Meu interesse nas ações mencionadas (a exemplo de *Outdoor*, de Yiftah Peled e *Pé com Cabeça*, de Octávio Camargo)



*Imagem 1*  
Yiftah Peled

Projeto **Outdoor**, 1997 - 2002  
Intervenção. No detalhe sabão e saliva  
sobre texto da faixa)



*Imagem 2*  
Yiftah Peled

Projeto **Outdoor**, 1997 - 2002  
Intervenção em outdoors.



*Imagem 3*  
Yiftah Peled

Projeto **Outdoor**, 1997 - 2002  
Intervenção em outdoors .



*Imagem 5*  
Yiftah Peled

Projeto **Outdoor**, 1997 - 2002  
Intervenção em outdoors.



*Imagem 6*  
Yiftah Peled

Projeto **Outdoor**, 1997 - 2002  
Intervenção em outdoors.



*Imagem 4*  
Yiftah Peled

Projeto **Outdoor**, 1997 - 2002  
Intervenção em outdoors.



Imagem 7

Octávio Camargo

**Pé Com Cabeça**, 2005

Intervenção. Rua XV de Novembro,  
Curitiba.

Foto: Gilson Camargo

surgiu da intersecção das aulas de antropologia – em especial de antropologia urbana – com estudos e experiências no teatro<sup>1</sup>. No entanto, terminada o que hoje considero uma primeira “fase” de pesquisa, atentei para o fato de que o que se chama de *ações de arte contemporânea de rua* tinha um “outro” frequentemente explicitado no discurso de seus produtores, especialmente quando se tratavam de artistas visuais: uma *arte contemporânea in-door*, relacionada às instituições de arte (reconhecidas enquanto tais e criadas para tanto). Tidas como as grandes legitimadoras da arte ao escolher o que expõem, financiam, vendem ou compram, tais instituições eram frequentemente acusadas de definir o que é arte<sup>2</sup>. E os trabalhos nelas expostos, por sua vez, acusados de aceitar o rótulo de *arte contemporânea* e os artistas, de serem reconhecidos/eleitos enquanto *artistas contemporâneos* sob a égide de interesses do “mercado de arte” (de compra e venda de obras de arte) e de modismos. Junta-se a isso tudo a acusação, nem sempre tão “velada”, de estarem assim colaborando com a injusta segregação de bons artistas e trabalhos pelo sistema, em decorrência de critérios que não estavam necessariamente relacionados a uma certa noção de qualidade artística. Este discurso chamava a

<sup>1</sup> Paralelamente à graduação em Ciências Sociais me formei no Curso Técnico de Formação em Teatro da Escola Técnica da UFPR e fiz uma série de cursos de extensão, *workshops* e oficinas livres relacionados às artes cênicas. Dentro das artes cênicas, aos poucos fui me interessando pela chamada “cena contemporânea” e me dediquei especialmente ao teatro de rua. Trabalhei durante alguns anos com a curitibana Companhia Silenciosa e com o Erro Grupo, de Florianópolis, através do qual tive a oportunidade de realizar intervenções urbanas em diferentes estados e regiões do país.

<sup>2</sup> O “tom” da argumentação é para nós bem familiar e podem remeter a uma série de autores das Ciências Sociais. Em se tratando de arte, quase que exclusivamente, Pierre Bourdieu. Como ficará claro, o autor é um dos mais lidos (ou ano menos conhecido) pelos sujeitos deste trabalho e faz parte do que chamam de *teoria institucional da arte*, em oposição a *teorias formalistas* (que se referem aos trabalhos de arte em si).



atenção para a existência da arte também para além dos limites das instituições.

Embora fossem críticos ao que chamavam de “instituições” (de arte), boa parte dos artistas então pesquisados não deixaram de se inserir (ou tentar se inserir) nas mesmas – tanto é que alguns artistas estão presentes nas duas pesquisas que realizei. Esta inserção parecia exigir cautela, estratégias, negociações, em uma espécie de jogo, cujo objetivo era levar para as galerias, espaços expositivos, museus, editais públicos<sup>3</sup>, trabalhos que os artistas em questão considerassem bons e que atendessem, em alguma medida, às exigências, condições de entrada em instituições sem “se vender” (abandonando suas questões, problemas e gostos artísticos) ao mercado de arte – aqui, a exemplo de George Yúdice (2006), estou me referindo não apenas a lugares e ações de compra e venda de obras de arte, mas espaços de visibilidade (de obras e artistas) e/ou de subsídio à produção artística.

A ideia desses artistas era se inserir no mercado de arte – em acepção ampla – com trabalhos que considerassem de qualidade. De certa forma esse mercado – onde era possível ser visível para os pares (artistas, críticos, curadores...) e portanto ser reconhecido enquanto artista pelo próprio universo da arte, ou seja, aqueles que o fazem – parecia ter como base um complexo formado por diferentes instituições de arte. As instituições eram, para alguns artistas, coisas que deveriam ser dominadas, enganadas, vencidas, colonizadas por boas obras de arte. Havia uma vontade, muitas vezes implícita nos discursos dos jovens artistas, de viver com recursos provenientes do trabalho artístico (ou ao menos ter recursos para realizá-los). E os recursos estavam, de alguma forma, relacionados às tais instituições de arte (prêmios de salões, valores

---

<sup>3</sup> Em Curitiba a maior incentivadora da produção artística em artes visuais, como veremos no decorrer do presente trabalho, é a Fundação Cultural de Curitiba (instituição da prefeitura da cidade) através da Lei de Incentivo à Cultura do município.

provenientes de leis de incentivo à cultura, ou ao menos *capital simbólico*<sup>4</sup> (BORDIEU 2003) gerado pela oportunidade de expor o trabalho que poderia ser, em algum momento, revertido em capital financeiro, mesmo que mínimo, ou ainda auxiliar na obtenção deste).

Mas o que e quem estava dentro das instituições?

Dentro das instituições, os artistas que pesquisei em um primeiro momento expunham tanto obras de arte, que não tinham como assunto (ou outras relações com) a rua, quanto registros de ações na rua e/ou trabalhos realizados com esses registros (por vezes as ações/*performances* eram parte do processo de construção de trabalhos propostos às instituições). Resumidamente falando, da perspectiva de parte daqueles que realizavam na referida ocasião *ações de arte contemporânea de rua*, a rua e os espaços expositivos eram, como bem sugeriu Da Matta em seu trabalho *A casa e a Rua* (2000), lugares opostos e complementares. Mas, neste caso, a rua enquanto um lugar onde “tudo pode acontecer”, ao invés de ser vista como um espaço onde mora o perigo, o desconhecido, onde vigoram inúmeros códigos simultaneamente, era, em última instância, um espaço propício para a experimentação artística no qual se tinham liberdades outras que nas instituições e onde a arte ficava acessível à todos. Sem esquecer que a rua também tem seus códigos e possibilidades específicas de ocupação<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> O capital simbólico, termo cunhado por Bourdieu, está associado à ideia de distinção (BOURDIEU 2007a). Trata-se de um tipo de capital “invisível” relacionado à faculdade de “fazer crer e ver” e ao prestígio. É uma espécie de crédito. O campo que “fornece” esse capital também o reconhece. O “capital simbólico [é] qualquer tipo de capital percebido de acordo com as categorias de percepção [...] que são, em parte, produtos da incorporação das estruturas objetivas do campo considerado, isto é, de estruturas de distribuição do capital [...] é um capital com base cognitiva, apoiado sobre o conhecimento e o reconhecimento”. (BOURDIEU 2003)

<sup>5</sup> Como discuti na monografia *Flânerie: um olhar etnográfico sobre algumas ações de arte contemporânea de rua* em Curitiba (2005).

## 0.1- Entrando nos espaços expositivos...

Foi justamente enquanto estudava as *ações de arte contemporânea de rua* que passei a frequentar museus e outros espaços expositivos (como galerias de arte). O fazia porque era convidada principalmente para as aberturas de exposições (ou *vernissages*) das quais os artistas que estava pesquisando participavam ou pelas quais se interessavam.

O *vernissage* é o dia oficial da abertura da exposição ao público. É um evento no qual os trabalhos expostos são oficialmente apresentados a *agentes mediadores* (pessoas da *arte contemporânea*, em especial aqueles que fazem parte de um circuito de relacionamentos e interesses das pessoas envolvidas com a exposição, sejam elas artistas, curadores, críticos, pesquisadores de arte, pessoas diretamente relacionadas ao espaço expositivo – galeristas, diretores, coordenadores – e/ou à instituição financiadora ou mantenedora do espaço, ou ainda professores e estudantes de arte) e lançados oficialmente a este universo cheio de outras obras em circulação... Familiares, amigos e colegas dos artistas e organizadores das exposições também são presenças frequentes nestas ocasiões. *Vernissages* são situações interessantes na medida em que reúnem, em um único *lugar*, diferentes sujeitos *das artes visuais*. É o momento em que aqueles que fazem parte do universo de relações do(s) artista(s) – em especial relacionados à *arte contemporânea* – se fazem presentes em um único ambiente/situação onde se é visto, se vê pessoas, se vê arte, se fala sobre arte.

Foram nos *vernissages* e nos *bate-papos* – frequentemente organizados no próprio espaço expositivo por iniciativa dos artistas (e

curadores) a fim de estabelecer diálogos com colegas, estudantes e pensadores das *artes visuais contemporâneas* sobre as exposições – que conheci boa parte das pessoas que hoje são sujeitos desta pesquisa e com as quais me relaciono. E as conheci justamente com a mediação/apresentação dos artistas a que eram próximas.

O acesso aos primeiros artistas que fazem parte da presente pesquisa foi, no entanto, através de redes de afinidades anteriores ao meu interesse pela arte contemporânea. Juliana Burigo, por exemplo, que além de artista visual é companheira de Tony Camargo (outro artista que integrou o presente universo de pesquisa), é uma amiga de adolescência. Morávamos no mesmo bairro, frequentávamos uma a casa da outra e éramos parceiras de “baladas”. Já Tony Camargo conheci através da artista/performer Margit Leisner na ocasião de uma festa no apartamento em que morei enquanto cursava Ciências Sociais com a produtora de vídeo e fotógrafa Alessandra Haro. Margit me foi apresentada por Alessandra durante a gravação de um filme, do qual Alessandra foi produtora, eu estagiária em produção e Margit diretora de arte.

Neste período Tony Camargo fazia Licenciatura em Artes na UFPR. Entre seus colegas estava William Machado e Roger Wodzinsky (“Olho”), ambos amigos meus de adolescência. Estudei com William no Segundo Grau (atual Ensino Médio) e na mesma escola que Roger da 1ª à 8ª série (Ensino Fundamental). William além de um amigo querido foi meu interlocutor durante toda a graduação<sup>6</sup>. Como o curso de Licenciatura em Artes (UFPR) tinha algumas aulas na Reitoria (onde estava sediado o departamento de Ciências Sociais) acabei conhecendo, por intermédio de William e Olho, colegas deles que também vieram a se tornar sujeitos dessa pesquisa, como Livia Piantavini e Lilian Gassen.

Cleverson Salvaro, outro artista interlocutor deste trabalho, estudava na Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Como neste momento

---

<sup>6</sup> William pesquisou para sua monografia um artista que fazia muitos trabalhos na rua chamado Artur Barrio, sob a orientação de Geraldo Leão.

estava bastante envolvida com teatro e a FAP era a única faculdade que tinha graduação em Artes Cênicas na cidade, sendo frequentada pelas pessoas com quem eu trabalhava, acabamos nos conhecendo em algumas festas. Mas ele, que também frequentava o mesmo circuito dos artistas acima mencionados, acabou se tornando uma figura central do meu trabalho de graduação e agora, nesta dissertação, um dos principais “interlocutores nativos”.

Aos poucos comecei a frequentar a casa de algumas das pessoas acima mencionadas em confraternizações, rodas de conversas sobre arte (graças ao meu interesse de pesquisa) e assim fui conhecendo outros artistas. Logo depois que encerrei o trabalho de graduação, boa parte das pessoas acima mencionadas participavam de um grupo de estudos em artes visuais criado a partir do *Pipoca Rosa* – grupo formado em 1999 por estudantes do curso de Educação Artística da UFPR. Ou melhor, o *Grupo de Estudos* se formou a partir da dispersão de alguns integrantes do *Pipoca Rosa* e do agregamento de outras pessoas, a tal ponto que o transformou em outro grupo. Cada encontro do *Grupo de Estudos* era realizado na casa ou ateliê de um de seus integrantes. O objetivo era conversar sobre o trabalho do artista visitado. Com o aval do grupo, comecei a frequentar algumas dessas reuniões. Aos poucos fui conhecendo mais pessoas, estreitando laços de amizade, frequentando mais *vernissages*, construindo, como bem coloca o crítico, professor do Departamento de Artes da UFPR e curador Paulo Reis, meu próprio “campinho da arte”.<sup>7</sup>

A rede de relações que estabeleci com pessoas *das artes visuais contemporâneas* residentes em Curitiba, bem como sua produção

---

<sup>7</sup> Em uma conversa gravada em 2007, Paulo Reis afirmou que ele, como as demais pessoas envolvidas com arte, constrói seu próprio “campo da arte” (referência ao conceito de BOURDIEU 2002) a partir de seus gostos, preferências, relações, do que ele acredita que deve ser mostrado em determinado momento como arte.

artística ou sobre a arte, faz parte do meu recorte de pesquisa – uma vez que, como ensinou “Roy Wagner em um livro seminal, [...] o antropólogo não capta a “cultura” em seus processos de investigação, ele procede a uma construção que é dependente da sua relação com um ou mais informantes” (ALVES 2008: 335).

E assim foi minha entrada em campo: lenta, gradual, mediada tanto por laços de afinidades anteriores à minha pesquisa como por um interesse declarado em estudar *arte contemporânea* enquanto pesquisadora. É também assim que as pessoas têm me apresentado ultimamente umas às outras: como “uma pesquisadora da Universidade Federal do Paraná que estuda *arte contemporânea*”. Uma pesquisadora um pouco estranha, é verdade, uma vez que não estuda arte a partir de uma perspectiva histórica e nem tem um objeto de pesquisa muito claro, uma vez que não estuda um artista ou um espaço específico e nem faz entrevistas com roteiros pré-definidos.

Esta entrada no campo, por assim dizer, institucional da arte – que trilhei, a princípio, meio sem querer e com o passar do tempo mais conscientemente – não foi algo estranho ao sistema das artes visuais. De uma forma ou de outra, este é o percurso feito por ao menos parte dos sujeitos *das artes visuais contemporâneas*. Eles começam a estudar arte (principalmente através das universidades, mas também em cursos livres de gravura, escultura, pintura), conhecem algumas pessoas, começam a frequentar espaços expositivos onde são apresentadas a outras pessoas. No caso dos artistas, apresentam seus trabalhos a outros artistas e, nas palavras de Bourdieu (2003), para especialistas do campo, e por aí vai. Isso porque, como em outras profissões, não basta produzir trabalhos de *arte contemporânea* para ingressar no *sistema artes visuais*, é preciso ocupar espaços de visibilidade, tanto através da exposição da produção artística quanto da própria exposição enquanto artista. Essas duas

formas de se expor e de expor seu trabalho para o *sistema* não estão dissociadas: artistas circulam porque seus trabalhos circulam por espaços de visibilidade e vice-e-versa. Como veremos no decorrer do presente trabalho, é entrando em contato com exposições e registros de obras de artistas, enquanto público fruidor de arte, seja física e/ou virtualmente – uma vez que o trabalho de vários artistas e registros de diferentes exposições estão disponíveis na internet – que se aprende a ver *arte contemporânea*, que se constrói um olhar sobre a mesma. Mas, isso geralmente não está dissociado do estudo da história da arte e, para os artistas, do fazer trabalhos de arte.

No contexto das instituições que estava prestes a estudar outro “detalhe” me interessou. A maior parte dos trabalhos que nelas estavam expostos eram, em maior ou menor grau, materiais: quadros, esculturas, fotografias, desenhos, gravuras, objetos, vídeos ou instalações. Eram “coisas” que ocupavam espaços. Não se tratava mais, em sua maioria, de ações co-presenciais (artista e público) como na pesquisa da graduação, mas de “coisas”, “objetos” que, por sua vez, continham ações. Os artistas deixavam seus rastros, suas “mãos”, através de inúmeras maneiras de explicitar (partes) dos processos de construção desses objetos, como o registro de sua própria imagem enquanto algo constituinte do trabalho ou ainda através das próprias placas de identificação nas quais constavam a autoria das obras. Era necessário, portanto, construir percursos metodológicos para acompanhar este novo “movimento” de pessoas e objetos em circuitos específicos.

## 0.2 Mapa Dissertativo

Antes de mais nada, quero justificar algumas escolhas relativas à formatação do presente trabalho. A dissertação está em “paisagem” e não em “retrato” pelo fato deste formato facilitar a coexistência de imagens e texto em um mesmo espaço (a página). Pelo mesmo motivo, as folhas estão impressas em frente e verso. As imagens aqui utilizadas são várias e estão empregadas em função das situações narrativas onde elas se inserem: quando os artistas se referem a determinadas obras de arte, quando o texto trata de algum trabalho específico. Por vezes, a imagem diz respeito aquilo que “protagoniza” o trecho textual com o qual está relacionada, onde qualquer esforço descritivo de seu conteúdo seria ou muito delongado ou excessivamente superficial. Em outros momentos, a imagem aparece quase como uma explicitação do que nas artes cênicas chamamos de sub-texto<sup>8</sup>, como uma maneira de situar imagetivamente o leitor frente as informações escritas. E muitas vezes, ambas as situações se sobrepõem.

A formatação “paisagem” ao invés de “retrato” é, coincidentemente, análoga ao presente trabalho no sentido de que ele não retrata, não se fixa à determinada instituição, artista ou obra, e sim tenta apreender as lógicas de deslocamento na (e através da) *arte contemporânea* a partir de três artistas, três instituições – lugares, três trabalhos de arte. Esta dissertação constrói uma pequena e parcial *paisagem* de um pedacinho da *arte contemporânea*, uma pequenina cena de um longo filme, “fixando” nestas páginas alguns de seus fluxos (que já fazem parte do passado) presentes nas *narrativas de trajetórias* dos artistas por entre lugares, pessoas, instituições e trabalhos de arte; nos processos seletivos

---

<sup>8</sup> O sub-texto nas artes cênicas se refere aquilo que o ator recorre mentalmente no momento em que ele pratica determinada ação, ou fala determinada coisa. É um recurso que dá o tom da ação ou da fala.



das instituições financiadoras e detentoras de espaço de visibilidade; e em processos de produção dos trabalhos artísticos.

Esta dissertação trata de como, na *arte contemporânea*, a *circulação* intensa de objetos, pessoas, projetos, relações, ações, interligando lugares, incentivos, pessoas, redes, constituem algo passível de ser percebido e interpretado quando seguimos coisas e pessoas de perto e as observamos de longe, através do distanciamento necessário à toda percepção etnográfica.

O primeiro capítulo, intitulado *Narrativas de Trajetórias*, apresenta as trajetórias de três artistas de Curitiba que se encontraram e começaram a se inserir no universo da *arte contemporânea* entre o final da década de 1990 e início “dos anos 2000”: Lilian Gassen, Cleverson Luiz Salvaro e Tony Camargo<sup>9</sup>. Estas narrativas, construídas a partir de longas conversas com os artistas, priorizam suas *vozes* (e consequentemente suas perspectivas), que são apresentadas principalmente através de transcrições (e edições) de suas falas<sup>10</sup>. Elas trazem informações diversas, que vão dos primeiros encontros destas pessoas com a *arte contemporânea* (encontros estes mediados em maior ou menor grau por cursos de graduação em Educação Artística e seus professores) às suas inserções na mesma. Pessoas (estudantes de arte, artistas, especialistas em arte – pesquisadores, professores, curadores, críticos, galeristas), editais, lugares, espaços expositivos, exposições, instituições e seus editais, projetos e *portfólios*, trabalhos de arte, diferentes cidades, integram suas *trajetórias*, que explicitam movimentos e circulações constitutivas (e constituídas) pela *arte contemporânea*, tanto localmente (Curitiba) quanto *trans-localmente*, seja através dos “aparelhos” locais

---

<sup>9</sup> Estes artistas foram escolhidos dentre aqueles que participavam do *Grupo de Estudos* a que me referi no tópico anterior desta introdução, em função do jogo entre suas proximidades e distâncias no que diz respeito às suas *inserções*, *produções* e *trajetórias*. Tais escolhas levaram em consideração também a qualidade das informações adquiridas por mim sobre estes artistas no decorrer da pesquisa de campo e o reconhecimento destes artistas enquanto tais pelos seus pares.

<sup>10</sup> Nas *narrativas de trajetória* também foram inseridas, quando se fez necessário, trechos de matérias jornalística publicadas em periódicos, com o objetivo de amarrar e edição das mesmas ou trazer a elas informações complementares. No caso da narrativa de Cleverson Salvaro, foi utilizado inclusive um artigo do artista publicado nos anais de um congresso de pesquisadores em artes visuais.

perpassados pelo que vem de fora, seja “indo” para fora da cidade. Destaca-se também nestas trajetórias a relação entre o “ver” *arte contemporânea* e o aprendizado sobre mesma, a construção *do olhar*, que, no entanto, optei por discutir no último capítulo.

O segundo capítulo, *Lugares e seus espaços expositivos, editais, projetos e escolhedores*, apresenta rapidamente alguns lugares que têm espaços expositivos dedicados à *arte contemporânea* em Curitiba e alguns dos principais editais e ações de fomento acessados pelos artistas residentes na cidade (editais estes de âmbito municipal, estadual e federal). Em seguida, centra-se em três ações/editais de fomento à *arte contemporânea*, que também garantem acesso (de obras e artistas) a certos espaços expositivos: *Bolsa Produção para Artes Visuais* da Fundação Cultural de Curitiba; o *Salão Paranaense*, mais especificamente sua 62ª edição, realizado e organizado pelo Museu de Arte Contemporânea do Paraná; e o *Rumos Artes Visuais*, do Instituto Itaú Cultural. Tais “ações institucionais” foram escolhidas entre algumas das conexões entre as *trajetórias* dos artistas, considerando seus diferentes “alcances de visibilidade” e âmbitos dos quais são provenientes. O principal objetivo deste capítulo é apreender como se dão os processos de escolhas e seleção de projetos em alguns espaços institucionais da arte. A perspectiva e as *vozes* aqui não são mais as dos artistas, mas das instituições (através de seus editais e registros de seus “resultados”), o que confere ao capítulo um tom mais “técnico-burocrático”. Tal tom é “quebrado” com a inserção das *vozes* dos especialistas escolhidos pelas instituições para selecionar alguns projetos e *portfólios* dentre as dezenas – ou centenas – de projetos inscritos em seus editais públicos. Explicitam-se o trânsito de especialistas entre as instituições, o projeto (e o *portfólio*) como mediador da circulação (e em alguns casos de produção) dos trabalhos de arte e dos artistas e a existência de uma negociação da “contemporaneidade” (um dos critérios de escolha dos projetos segundo os editais) em cada comissão de seleção ou de julgamento.

As obras de arte são, conforme afirmo no terceiro capítulo, “o *leitmotiv* do universo das *artes visuais contemporâneas*. São elas, as obras de arte, que conectam pessoas, coisas (trabalhos de arte *contemporânea*), diferentes *circuitos*, geram falas, textos, circulação de 'especialistas', artistas e público e justificam a existência de espaços expositivos”. O terceiro capítulo é um mergulho em três (séries de) trabalhos de arte: as *Pinturas*, de Lilian Gassen; os *fotomódulos*, ou *Pfs*, de Tony Camargo; e o projeto *Álbum*, de Cleverson Salvaro. Cada um dos trabalhos é observado de uma “distância diferente” e apresentado através de uma narrativa distinta da dos demais, explicitando algumas lógicas e as diversidades dos “modos de fazer” nas *artes visuais contemporâneas*. Os saberes específicos empregados nas *Pinturas* (teoria da cor) aparecem sob a narrativa de Lilian Gassen, que guia o olhar do leitor pelos estudos de suas *Pinturas* e nos apresenta os critérios de escolha daqueles experimentos que podem ou não virar obra de arte. A narrativa sobre os *fotomódulos* é composta tanto por palavras minhas, que trazem parte do que compreendi sobre eles no decorrer da pesquisa e de conversas com Tony Camargo, como por falas do próprio artista. Além do processo de criação e produção dos *Pfs*, a narrativa em questão os coloca em relação com outras obras de arte produzidas por outros artistas, mostrando que estes “objetos” estão em relação a um universo de inúmeros outros trabalhos de arte. E *Álbum*, de Cleverson Salvaro, “olhado” com um pouco mais de distância, explicita e joga com as lógicas de trocas e circulação das artes visuais universo da arte. Trata-se de um álbum de figurinhas, impressas em serigrafia, que são retratos de pessoas ligadas às *artes visuais* de Curitiba.

Os três primeiros capítulos da dissertação são bastante etnográficos. O quarto capítulo, que também faz às vezes de considerações finais, “amarra” os capítulos anteriores utilizando como “instrumentos de costura” algumas teorias e discussões metodológicas antropológicas, escolhidas a partir de questões suscitadas pelos exercícios etnográficos de cada um dos capítulos apresentados.

A primeira parte do quarto capítulo, intitulada *Dentre pessoas e trabalhos de arte: as falas e os olhares*, inicia-se com uma discussão a respeito da inserção das vozes dos “informantes” no texto etnográfico e, para tanto, leva em consideração a construção etnográfica desta dissertação; toma como base teórica as reflexões apresentadas por James Clifford no texto *Sobre a alegoria etnográfica* (1998); observa um deslocamento da “autoridade etnográfica” da escrita para a edição nos textos que trabalham com múltiplas vozes e discursos (“da ciência”, das experiências dos sujeitos de pesquisa, da experiência do pesquisador); e problematiza (e justifica) a utilização da fala transcrita dos informantes no texto etnográfico a partir da crítica de um dos sujeitos de pesquisa sobre a edição e a forma com que sua fala foi apresentada. Em seguida, tendo como base as críticas de Pierre Bourdieu à “história de vida” (em *A Ilusão Biográfica*, apêndice de *Por uma Ciência das Obras* - 2007), aponto alguns limites metodológicos da *trajetória* e a necessidade de pensá-la enquanto uma *narrativa* dentre outras, mas uma *narrativa* que leva em consideração uma certa noção de movimento e que portanto permite, mesmo que parcialmente, apreendê-lo. Por fim, este subcapítulo traz algumas rápidas reflexões sobre o uso da imagem nos textos etnográficos e conecta tal discussão à construção do olhar e, mais especificamente, a construção do olhar nas (e para as) *artes visuais contemporâneas*.

A segunda parte do quarto capítulo (ou das considerações finais), intitulada *Da circulação ao movimento: sítios, lugares, locais e espaços*, discute cada uma destas categorias conectando-as com os exemplos etnográficos apresentados, criando uma leitura da etnografia apresentada a partir dos mesmos, concluindo que esta é uma pesquisa *multi-situada* (MARCUS 1998) porque seu “objeto” o é, porque o pensa a partir de categorias como circulação e movimento e as toma como algo que lhe é constitutivo, e porque foi necessário seguir seus fluxos para apreendê-lo.

Já o subcapítulo *Entre agências: simetrias, mercado e consumo* apresenta uma rápida reflexão sobre a relação entre objetos e pessoas em circulação, a partir do clássico *Ensaio Sobre a Dádiva* de Marcel Mauss (2003); apresenta e problematiza (com o auxílio de comentadores) a noção e *agência* de Alfred Gell (1998); a perspectiva de Pierre Bourdieu em *Por uma Ciência das Obras* (2007b); e compara as propostas analíticas de Gell e Bourdieu a partir da etnografia deste trabalho, apontando alguns limites e potencialidades de ambas as propostas analíticas, sugerindo suas articulações através de uma perspectiva *simétrica* que leva em consideração as diferentes “forças” em jogo (obras e campo artístico – pensado não unicamente através da disputa de poder). Tal *simetrização* remete a proposta de Arjun Appadurai (2009) de análise da vida social dos objetos e a possibilidade de pensá-lo enquanto *mercadorias* em uma perspectiva não-marxista, cuja principal característica seria a trocabilidade e seu *consumo* - a partir da noção de *consumo* cunhada por DOUGLAS e ISHERWOOD em *O mundo dos bens* –, levando em consideração o fato que informações também são produzidas e consumidas.

E, por fim, retorno à minha porta de entrada no universo das artes visuais, os *vernissages*, onde trabalhos de arte, artistas, especialistas e representantes das instituições se encontram, em um mesmo espaço físico e temporal. E apresento algumas das inúmeras questões e perspectivas que escapam a este trabalho, mas que foram suscitadas por ele.

## CAPÍTULO 1

### *Narrativas de trajetórias*

No presente capítulo vou expor os passos iniciais de três jovens artistas: Lilian Gassen, Cleverson Salvaro e Tony Camargo, todos integrantes do *Grupo de Estudos* que acompanhei no decorrer do ano de 2007. Estes artistas foram escolhidos pela diversidade de suas *trajetórias* – decorrente de possibilidades, interesses e ações – pela proximidade de suas idades e do momento em que se inseriram no universo das artes visuais. A escolha se deve também ao fato de suas *trajetórias* se cruzarem em diferentes momentos apresentando pontos em comum, seja através de participações nos mesmos eventos, seja através da busca financeira para executar seus projetos/trabalhos. Tais cruzamentos me permitirão – no próximo capítulo – extrapolar as narrativas aqui apresentadas e discutir alguns aspectos relacionados a um contexto que ao mesmo tempo que constituem as *trajetórias* é constituído por elas (e tantas outras).

Os textos que seguem trazem tanto falas minhas como dos artistas, tentando sempre priorizar a fala destes. Eles foram construídos a partir da transcrição de longas conversas e algumas experiências específicas compartilhadas por mim e pelos artistas. Como cada conversa teve um fluxo diferente, as estruturas das construções narrativas que seguem também se diferenciam com a finalidade de trazer as informações que interessam a este texto: uma contém mais falas minhas que as demais; outra mais falas do artista-narrador; enquanto a outra traz tanto falas minhas, quanto do artista, quanto narrativas escritas do artista e de terceiros (trechos de matérias publicadas em alguns periódicos). As conversas com os artistas foram orientadas (mais em alguns casos, menos em outros) a partir da disposição em um eixo temporal dos currículos dos artistas,

que deixam entrever os “cruzamentos” e “conexões” entre os mesmos, além dos lugares por eles ocupados; por imagens a que os próprios artistas recorreram; pela memória dos artistas sobre o seu passado recente; pelas experiências que de alguma forma partilhamos e a partir de informações que eu levei a eles conforme registros de minha pesquisa de campo.

Uma breve legenda: em itálico e com recuo seguem as falas dos artistas gravadas e transcritas; em formatação corrente e com recuo as minhas falas no decorrer das conversas e também citações de textos (dos artistas ou de terceiros); “[...]” sinalizam interferências, edições minhas nas falas dos artistas (por exemplo: remoções e complementações); em itálico também seguem nomes de “obras”, exposições e termos em língua estrangeira.

## 1.1 Lilian Gassen

No dia 15 de abril de 2010 o professor do departamento de artes da Universidade Federal do Paraná (UFPR), pintor e doutor em História Geraldo Leão<sup>1</sup>, chamou seus ex-alunos Lilian Gassen e William Machado para conversar com alunos da disciplina optativa

<sup>1</sup> “É artista plástico e professor do Departamento de Artes da UFPR. Mestre em História com pesquisa sobre a introdução do abstracionismo no Paraná no início dos anos 60. Doutor em História com uma pesquisa sobre o Paranismo e as relações entre a arte paranaense do entre-guerras e as ideologias autoritárias. Atuou como ilustrador, diagramador e arte-finalista no extinto Diário do Paraná e em agências de publicidade até 1984 quando passou a dedicar-se exclusivamente às artes plásticas até o ingresso na UFPR em 1997. Participou de inúmeras exposições no Brasil e no exterior. Publicou vários artigos em periódicos paranaenses [...]. Integrou os Conselhos da Galeria de Arte Banestado, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, foi membro do Conselho Estadual de Cultura. [...]” ([http://www.muvi.advant.com.br/artistas/g/geraldo\\_leao/geraldo\\_leao.htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/g/geraldo_leao/geraldo_leao.htm), visitado em 28/04/2010). Foi um dos integrantes do *Moto Contínuo*, “1983 - Evento *Moto Contínuo*, desenvolvimento a partir do diálogo iniciado com a *Mostra Bicicleta*, entre a artista, Denise Bandeira, Geraldo Leão, Mohamed Ali, Raul Cruz e Rossana Guimarães. A ideia de circulação do trabalho de arte, a experiência coletiva no processo de criação artística e sua inserção urbana orientam as discussões do grupo. Foram realizados: os jornais pictográficos (jornais alterados pelos artistas e distribuídos gratuitamente); a edição do *Jornal Moto Contínuo*, encartado

“Fundamentos Profissionais” do curso de Artes Visuais da referida universidade. A disciplina (inédita até então no curso) diz respeito às possibilidades de inserção dos artistas e viabilização de trabalhos no universo das artes visuais. O assunto da conversa em questão foi a experiência de Lilian e William na “passagem de alunos, artistas aspirantes, para artistas”, nas palavras de Geraldo Leão. Como Lilian é uma das artistas que escolhi apresentar para construir a presente narrativa etnográfica, me concentrarei na reconstrução de sua fala. Tal reconstrução será feita a partir de anotações minhas (uma vez que tal conversa não foi gravada) mescladas à duas conversas posteriores que realizei com a artista (estas sim, gravadas).

#### *1.1.1 Do interior para a capital: a graduação*

Lilian nasceu em Cascavel em 1978, filha de um casal de pequenos agricultores.

*Meu pai era funcionário de uma empresa de insumos agrícolas e a minha mãe de um banco. [...] Morávamos em uma casa atrás da casa dos tios que somos mais próximos. Meu pai “se enterrou” no trabalho pra sustentar os filhos, nós passamos a vida morando atrás da casa da minha tia que [...] desenhava e pintava muito bem [...]. Mas assim, “de observação”. Economizando muito meu pai comprou um primeiro sítio e depois comprou um maior. [...] Nesse sítio [maior] tinha uma olaria desativada [...] Foi lá que eu tive meu primeiro contato com esses materiais plásticos. Ainda não tinha ido desenhar com a minha tia, só desenhava na escola. Eu e meus irmãos fomos criados soltos. [...] Passeando pelo sítio encontramos aquele buraco de argila de várias cores. Entramos os quatro no buraco [...] pegamos um pouco de barro e levamos pra casa. Minha mãe olhou aquilo [...] explicou que aquilo era argila e servia pra fazer tijolo etc., que lá era uma olaria [...], que não era para voltar lá porque tinha cobra.[...] Voltei sozinha pro buraco [...], peguei um monte de argila, coloquei num saco plástico dentro do carro do meu pai antes da gente voltar pra Cascavel. Quando a gente chegou em casa coloquei aquele monte de barro num quartinho de empregada que não era usado. No dia seguinte, quando voltei da escola, fui brincar com aquela*

num jornal de grande circulação; a produção de cartazes únicos, colados em vários pontos da cidade e que se constituíam como mostra no espaço urbano; duas exposições nas galerias da Fundação Cultural de Curitiba; performances e intervenções no centro da cidade.” ([http://www.muvi.advant.com.br/artistas/e/eliane\\_prolik/moto\\_continuo.htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/e/eliane_prolik/moto_continuo.htm), visitado em 28/04/2010). O *Moto Contínuo* é bastante conhecido pelos artistas pesquisados.



*argila. [...] Passei a tarde inteira fazendo um torço feminino, sem técnica nenhuma [...] Como eles [meus pais] trabalhavam o dia todo ninguém viu, fiquei lá sozinha fazendo. [...] No dia seguinte estava tudo seco [...] foi aí que minha mãe viu [...] e daí ela deu aquele quartinho pra mim, que virou meu atelier e comecei a pintar as paredes. [...] A partir dos nove anos comecei a fazer ginástica rítmica, que pra mim foi um exercício fundamental de criatividade [...] e a coisa da disciplina. (Lilian Gassen, conversa gravada em 26/04/2010).*

Lilian morou em Cascavel até vir para Curitiba, em 1996 junto com os irmãos, para fazer o 3º ano do Segundo Grau (atual Ensino Médio) conjugado com um curso pré-vestibular (conhecido por “Terceirão”) a fim de ingressar na universidade.

*Cascavel não tinha museu relacionado à produção artística, apenas um museu sobre a história da cidade. O pouco que conhecia sobre artes visuais até vir para Curitiba foi através de livros sobre o Renascimento, os únicos sobre arte da biblioteca que eu frequentava. Era o que eu entendia por arte.[...] A única coisa que eu tinha visto de arte contemporânea era 'os frangos olímpicos' da Carina [Weidle<sup>2</sup>] no Globo Esporte, se não me engano. Tinha achado bem legal. (idem).*

Mas Lilian não sabia do que se tratavam “os frangos” ou mesmo quem era Carina Weidle.

Lilian chegou a fazer aos 15 anos um curso de desenho com uma tia que era

*a artista da cidade. Fazíamos desenhos de observação a partir do xerox de um manual de 'como desenhar figuras humanas.(idem)*

---

<sup>2</sup> “Carina Weidle nasceu em Novo Hamburgo (RS), em 1966. Formou-se em 1988 em pintura na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, onde hoje é professora do Departamento de Escultura. Realizou mestrado em Artes Plásticas no *Goldsmiths' College*, Universidade de Londres, de 1990 a 1992. Um dos mais famosos colecionadores internacionais, o britânico Charles Saatchi, e a *Arts Council Collection of London* (uma instituição pública) possuem trabalhos seus. No Brasil, a artista já expôs em Curitiba, Rio de Janeiro, Salvador, Niterói e São Paulo. A artista já levou seu trabalho também para Londres, República Tcheca e Alemanha.” ([http://www.muvi.advant.com.br/artistas/c/carina\\_weidle/carina\\_weidle.htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/c/carina_weidle/carina_weidle.htm), visitado em 05/05/2010)

## “Arte Renascentista”



*Imagem 1:*  
Leonardo da Vinci  
**Monalisa ou Gioconda**,  
1503-1507  
Pintura, 0,77 X 0,53 m



*Imagem 2*  
Michelangelo  
detalhe **Capela Sistina**, 1508-1512  
Pintura

## Carina Weidle - “Galinhas Olímpicas”



*Imagem 3*  
Carina Weidle  
**Galinhas Olímpicas**, 1993  
Fotografia, 0,33 X 0,48 m



*Imagem 4*  
Carina Weidle  
**Galinhas Olímpicas**, 1993  
Fotografia 0,33 X 0,48 m

Desinteressada pelos inúmeros exercícios do curso Lilian acabou abandonando-o. Já em Curitiba, optou por tentar vestibular para cursos relacionados às artes visuais, mesmo com o pai questionando-a sobre como iria ganhar dinheiro com arte. Prestou vestibular para o curso de Educação Artística da Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e da UFPR (este último com habilitação em desenho) e para Bacharelado em Escultura na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP). Passou nos três vestibulares e optou por fazer a Graduação na UFPR e na

EMBAP (mas acabou desistindo desta última). Depois de prestar vestibular Lilian conheceu as instituições de arte de Curitiba, sozinha e guiada pelo item “museu” da lista telefônica local.<sup>3</sup>

Um dos museus que Lilian visitou foi a Casa João Turim. Nela recebeu um *folder* falando do edital da 4ª Mostra de Esculturas. Na ocasião já tinha iniciado as aulas na graduação e em uma das matérias na Belas Artes, ministrada pela artista Carina Weidle, estava estudando escultura abstrata. Para a matéria fez esculturas em papel paraná, tirou nota dez, e as inscreveu na mostra,

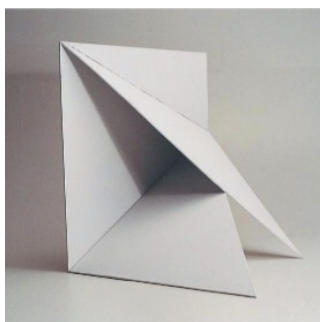
*com o espírito de ver o que era aquilo... No início eu tinha uma revolta com aquilo que eu via nos museus da cidade porque não entendia. Eu queria ser artista. E eu fazia as coisas que eu gostava. Quando eu fiz as peças parecidas com os “bichos” da Lygia Clark<sup>4</sup> eu achei aquilo bem genial. Depois que eu conheci o trabalho dela [“e dos neoconcretistas” como o Amílcar de Castro<sup>5</sup> - complementou em outra entrevista] me achei bem burrinha. Aquilo que eu fiz era muito precário. Mas eu não conhecia materiais. Eu não tinha nenhum*

<sup>3</sup> Com Willian Machado esse percurso inicial foi diferente: cursou o segundo grau no Colégio Estadual do Paraná, localizado no centro de Curitiba. O Colégio tinha (e tem) um espaço dedicado ao ensino de artes visuais – a Escolinha de Artes – com diferentes oficinas (desenho, pintura, gravura...). Willian frequentava a Escolinha e nela teve acesso a diferentes técnicas de produção artística antes de ingressar na Faculdade.

<sup>4</sup> “Lygia Clark (Belo Horizonte, 1920 – Rio de Janeiro, 1988) inicia seus estudos artísticos em 1947, no Rio de Janeiro, sob a orientação de Roberto Burle Marx e Zélia Salgado. Em 1950, Clark viaja a Paris, onde estuda com Arpad Szênes, Dobrinsky e Fernand Léger. [...] é uma das fundadoras do Grupo Frente, em 1954: dedicando-se ao estudo do espaço e da materialidade do ritmo, [junto do qual] apresenta as suas “*Superfícies Moduladas*, 1955-57” e “*Planos em Superfície Modulada*, 1957-58”. [...] Em 1959, integra a *I Exposição de Arte Neoconcreta*, assinando o *Manifesto Neoconcreto*, ao lado de Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis. [...] Em 1960, Lygia cria a série *Bichos*: esculturas, feitas em alumínio, possuidoras de dobradiças, que promovem a articulação das diferentes partes que compõem o seu “corpo”. O espectador, agora transformado em participante, é convidado a descobrir as inúmeras formas que esta estrutura aberta oferece, manipulando as suas peças de metal. Com esta série, Clark torna-se uma das pioneiras na arte participativa mundial. Em 1961, ganha o prêmio de melhor escultura nacional na *VI Bienal de São Paulo*, com os *Bichos*. [...] Lygia Clark deixa de lado a matéria dura (a madeira), passa pelo metal flexível dos “Bichos” e chega à borracha na “*Obra Mole*, 1964”. A transferência de poder, do artista para o proponente, tem um novo estágio em “*Caminhando*, 1964 [...] Era uma situação limite e o início claro de um novo paradigma nas Artes Visuais brasileiras. O objeto que não estava mais fora do corpo, mas era o próprio “corpo” era o que interessava Lygia. [...]” (<http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp>, visitado em 02/05/2010).

<sup>5</sup> Mineiro e nascido em 1920 em Paraisópolis (Minas Gerais) que se interessou na década de 1950 “[pela] linguagem construtivista, e atingindo logo depois uma dicção própria surpreendentemente despojada, ganhou notoriedade graças às suas instigantes manipulações – tencionamento e ruptura com chapas de ferro, alumínio e aço inoxidável [...]” Tornou-se um dos “expoentes do movimento neoconcreto”, ao lado de artistas como Ferreira Gullar e Lygia Clark (2007, Dicionário Oxford de Arte: 105).

### Lilian Gassen e as *Casinhas de Boneca*



*Imagem 5*  
Lilian Gassen  
**Casinha de Boneca I**, 1996  
papelão e tinta spray

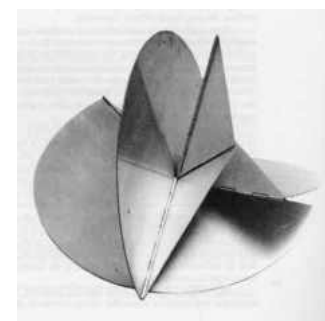


*Imagem 6*  
Lilian Gassen  
**Casinha de Boneca III**, 1996  
papelão e tinta spray

### Lygia Clark e os *Bichos*



*Imagem 7*  
Lygia Clark  
**Bicho (caranguejo duplo)**,  
1961 alumínio, 53 x 59 x 53 cm



*Imagem 8*  
Lygia Clark  
**Bicho**, 1960  
alumínio

Lilian entrou na referida Mostra de Esculturas em 1997, e uma das pessoas que selecionaram os trabalhos enviados foi Eliane Prolik<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Eliane Prolik é uma figura recorrente na narrativa dos três artistas sujeitos centrais desta pesquisa. Nasceu em Curitiba, em 1960. “Gravadora, desenhista e escultora. Inicia seus estudos na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, graduando-se em pintura. Entre 1980 e 1982 cursa Filosofia na Universidade Federal do Paraná. Viaja para a Itália e estuda com Luciano Fabro, na Academia de Belas Artes de Brera, Milão, em 1985. Até 1986 executa desenhos e gravuras, especialmente heliografias, iniciando então sua produção tridimensional. Nesse mesmo ano assume a diretoria do Museu Alfredo Andersen, em Curitiba.” ([http://www.muvi.advant.com.br/artistas/e/eliane\\_prolik/eliane\\_prolik.htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/e/eliane_prolik/eliane_prolik.htm), visitado em 02/05/2010). “Dentre suas principais exposições destacam-se: 25ª Bienal Internacional de São Paulo, 2002; Bienal Brasil Século XX, São Paulo, 1994; I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, 1997; Panorama da Arte Brasileira, MAM-SP (prêmio em 1995); Projeto Arte Cidade, São Paulo, 1997; Heterodoxia, em várias cidades brasileiras, 2004-2005. Citamos, ainda, as individuais: Galeria Casa da Imagem, Curitiba, em 1992 e 1995; Arranha-Céu" Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba, em 1999; "Capulus", Mariantonia, Centro Universitário da USP em 2003; Tuiuiú, Projeto Octógono na Pinacoteca do Estado, São Paulo, em 2004.” ([http://www.museuimperial.gov.br/sinais\\_prolik.htm](http://www.museuimperial.gov.br/sinais_prolik.htm), visitado em 02/05/2010). Assim como Geraldo Leão, foi uma das integrantes do *Moto Contínuo*.

*Quando eu comecei a conhecer artistas como o Geraldo e a Eliane Prolik a sensação que eu tinha é que estava entrando no mundo de pessoas importantes e que eram artistas. (idem)*

*Pra mim foi muito forte fazer faculdade de artes, porque eu venho de uma família que só tem geniozinhos. Eu era a mais fraquinha em casa [...] A faculdade de artes foi a descoberta de um mundo que fazia sentido pra mim, que eu não era o ser diferente. [...] Eu fui me deparando com coisas que eu curti muito. Então eu me dedicava muito mesmo, fazia todos os trabalhos o melhor que podia naquele momento em qualquer disciplina, desde desenho geométrico até oficinas práticas, passando pelas de didática. [...] Pela primeira vez talvez na minha vida eu me senti alguém, foi dentro da universidade. (Lilian Gassen, conversa gravada em 26/04/2010)*

*[...] No segundo ano do curso da UFPR fui ver uma exposição do Fernando Burjato<sup>7</sup> no Memorial de Curitiba que se chamava Desenhos. Fiquei muito impressionada. A exposição não era uma amostragem. Era um trabalho. Fui ver a exposição através da aula de crítica do Paulo Reis<sup>8</sup>, para a qual teria que escolher uma exposição, vê-la e escrever para a mesma. [...] Eu pessoalmente não gostava dos trabalhos expostos, mas sim juntos, enquanto exposição. (Lilian Gassen, conversa gravada em 15/04/2010)*

*O título da exposição, os trabalhos, o texto [...], tudo pra mim se juntou e formou uma unidade que era um trabalho: a exposição [...] aquilo tudo [...] pra mim fazia um sentido muito grande. Unidade de significado de sentido em termos de pensamento sobre desenho. [...] depois conversando com o Fernando ele nem tinha se preocupado com isso, foi uma pira minha. É claro que a exposição suscitou isso mesmo sem o Fernando querer isso objetivamente [...] A partir daquele momento isso virou pra mim uma meta, conseguir fazer exposições que gerassem esse tipo de situação de unidade. (Lilian Gassen, conversa gravada em 26/04/2010)*

### *1.1.2 Pipoca-rosa: falas e ações – entrando no circuito*

Em 1999 Lilian participou com outros alunos do curso de Educação Artística de uma exposição na sala Arte e Design da UFPR

<sup>7</sup> Fernando Burjato nasceu em Ponta Grossa/PR em 1972. Se formou em pintura (bacharelado) na Belas Artes do Paraná (EMBAP) em 1994. Participou de diferentes exposições em várias cidades do País, dentre as exposições estão três Salões Paranaenses (um deles, o 62 *Salão Paranaense*, junto com Tony Camargo). Junto com os três artistas com que trabalhou, Fernando Burjato participou de *Wouston: we've had a problem*. Hoje mora em São Paulo. (Fonte: diário de campo e [http://www.muvi.advant.com.br/artistas/f/fernando\\_burjato/curriculo.htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/f/fernando_burjato/curriculo.htm), visitado em 05/06/2010)

<sup>8</sup> Paulo Reis é crítico, curador independente, doutor em História da Cultura, pesquisa História da Arte Brasileira e é professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná. Desde os anos 1970 se dedica a uma pesquisa sobre performance em Curitiba.

(localizada na Reitoria), organizada por Geraldo Leão e aberta a todos os alunos que quisessem mostrar seus trabalhos, sem uma curadoria prévia. Na ocasião conheceu Livia Piantanvini, Otávio Roesner, Tony Camargo e Raiza Carvalho. A partir daquele encontro organizaram reuniões que aconteciam até duas vezes por semana onde conversavam sobre os trabalhos que faziam e sobre as exposições que aconteciam na cidade.

*Apresentávamos nossos trabalhos, discutíamos, criticávamos o trabalho dos outros. Conversávamos sobre exposições e eventos de arte que aconteciam na cidade. Por vezes virávamos um dia, 24 horas, falando sobre arte. O interessante era que não éramos amigos nem nada, não tínhamos outras relações, então falávamos tudo. (idem)*

Mas relações foram construídas a partir do grupo.

*Essas reuniões foram vitais. Assim como foi a 'Oficina Permanente' ministrada pelo Geraldo Leão. (idem)*

Nessa oficina, que existia enquanto um curso de extensão da universidade, os inscritos apresentavam um projeto e o desenvolviam nela. Uma das práticas era também a discussão dos trabalhos propostos e produzidos. Ali, nas reuniões do *Pipoca* e no curso do Geraldo Leão acontecia algo que para Lilian

*[...] era vital: a separação do artista e o que ele produz. (idem)*

através do exercício da crítica do que era produzido ou visto. Da crítica

*[...] do objeto, da coisa, um embate com o objeto e não com o artista. (idem)*

No ano em que começaram a se reunir, o único “pipoca”, além de Lilian, que participava da oficina permanente era o Tony Camargo. Depois disso, segundo Lilian, alguns “pipocas” a frequentaram em diferentes momentos e por diferentes períodos de tempo.

*Eu fiz a oficina durante uns seis anos. Me formei e ainda ia na oficina. [...]. Na medida em que o Geraldo foi dando os trabalhos pra gente fazer ele discutia a produção, ele analisava a produção. Ele era o único professor que fazia isso e isso pra mim de imediato começou a fazer muito sentido. Eu não sofria com aquilo [com as críticas aos trabalhos] eu esperava aquilo ansiosamente. [...] Porque era um retorno, [era ...] o mínimo de análise, consciência de que o que você está fazendo pode ser um erro ou um acerto em função de um determinado parâmetro. [...] O Geraldo era o único professor que dava isso pra gente [...], acho que porque ele era o único professor que fazia isso com o próprio trabalho [...] Eu não sei porque os outros professores não faziam isso, análise de obra. [...]*  
*Na oficina [permanente] a gente aprendia a forma. No Pipoca a gente reproduzia essa forma. [...] A gente não teve papas na língua, falamos muita besteira. Copiamos o formato das oficinas [do Geraldo]. O Pipoca surgiu porque eu e o Tony estávamos fazendo a oficina e decidimos ampliar isto, vamos formar um grupo.*  
*Pra mim [teve] também esse aspecto de se sentir artista a partir dessas oficinas [...] com a análise que é uma coisa da investigação do objeto, se o objeto é ou não arte e que qualidade é essa que faz [ser arte], o que é um objeto de qualidade em arte. Quando essas coisas começaram a entrar na minha cabeça acho que foi quando eu comecei a me sentir mais artista no sentido de imergir nessa investigação. (idem).*

Outra coisa foi apontada por Lilian relativa às reuniões do *Pipoca*:

*[...] No começo do Pipoca ninguém discutia pintura porque ninguém fazia pintura. Todos eram escultores, instaladores, performers... Pergunte por que as pessoas passaram a fazer pintura... Porque o William estava fazendo umas pinturas muito massas... Todo mundo passou a pintar por causa do William. [...] achávamos que pintura era coisa do passado... E o William pintando coisas que não dava para ignorar... É o cara que mais pira com material de todos nós... E veja esse intercâmbio entre os artistas... Pra você ter uma ideia essas reuniões fizeram acontecer muito isso entre todas as pessoas do grupo. Então existia influência um no trabalho do outro [de uma maneira]*



*muito forte, por mais que as pessoas digam que não [...] Isso aconteceu porque você vê um trabalho inédito ali, um trabalho que não foi exposto ainda ao público, não ao grande público. E aquele trabalho [e a discussão sobre ele] vai te influenciar. É fatal [...] Então esse papo: ai porque fulano de tal fica copiando e tal [...] isso aconteceu com todo mundo entendeu? Até uma época [alguém] estava reclamando [que outro] estava “sugando” o trabalho dele. Não copiando, ele não usou esse termo, estava sugando. Aí dei risada. Falei: “porra, você vai falar disso?! Vai reclamar disso?! Você que fez isso com todo mundo?” [...] Não tem [como não sugar] O olho dele [de quem 'reclamava'], nesse sentido, é super sugador [...] Ele] é superinteligente. Essa influência acontece de fato [...] e não é só nessa situação de pintura. (idem)*

Lilian terminou sua primeira habilitação da graduação em 2000 (licenciatura em desenho). Com o pretexto de ficar mais algum tempo em Curitiba (depois de vir para a capital fazer faculdade, o que Lilian chamou de “*caminho natural seria voltar para Cascavel*” e ficar perto da família), optou por cursar a outra habilitação em Educação Artística disponível na UFPR: licenciatura em Artes Plásticas.

*Na verdade eu não queria voltar para a minha cidade. Lá eu não teria como continuar o que iniciei aqui, não teria onde expor, não teria com quem conversar. Não tem a ver com instituições apenas. Tem a ver com os seus pares. Quem serão os meus interlocutores? Com quem eu quero ser visto?... (Lilian Gassen, conversa gravada em 15/04/2010)*

Depois de um ano de encontros, em 2000, os “pipocas” queriam fazer uma exposição. Já era metade do ano e todos os editais de ocupação de espaços estavam fechados. Pensaram em alugar um espaço para fazer a exposição, mas o preço era inviável. Como queriam expor trabalhos e entrar no circuito de arte,

*e alguns de nós já tínhamos feito ou entrado em algumas exposições sem ter grandes resultados com isso<sup>9</sup> optamos por fazer um trabalho juntos e na rua, até mesmo para não precisar locar um espaço. O objetivo da ação era fazer algo que os tornassem conhecidos [...] e um trabalho coletivo - não um evento onde cada um traria seu trabalho, mas sim um trabalho coletivo” (Lilian Gassen, conversa gravada em 26/04/2010).*

<sup>9</sup> Que presumo serem mais exposições e reconhecimento de seus trabalhos enquanto arte – e deles enquanto artistas – ou seja, inserção na arte contemporânea.



Após algumas conversas, chegaram à seguinte ação, composta de três etapas:

- Mandar pelo correio pacotes de pipocas rosas para diferentes pessoas e instituições relacionadas às artes visuais que fossem tidas como importantes para eles. Apenas os sacos de pipoca, sem nenhum bilhete, dentro de um envelope amarelo. “Uma espécie de convite” sem remetente.
- Espalhar milhares de sacos de pipocas nas instituições de Curitiba consideradas importantes;
- divulgação da autoria via jornal duas semanas depois da ação.

Com um apoio de 50% do custo das pipocas que conseguiram de uma empresa local – que se comprometeu a não divulgar nada sobre o trabalho “dos pipocas” antes de eles se pronunciarem – o grupo fez o planejado. E, segundo Lilian, de fato geraram a rede de comunicação que pretendiam. As pessoas começaram a se falar a respeito dos saquinhos recebidos pelo correio, ligavam para a empresa fornecedora da pipoca, que só informava que aquilo se tratava de um trabalho de arte sem indicar a autoria. Uma semana depois nove instituições de arte da cidade (Solar do Barão, Casa Vermelha, galeria Casa da Imagem, Galeria Ybakatu, Casa Romário Martins, Casa João Turim, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Casa Andrade e Muricy e Museu Metropolitano de Arte) amanheceram ou tiveram no decorrer do dia milhares de sacos de pipocas rosas despejados em suas portas, o que também gerou uma comunicação entre eles. Duas semanas depois de realizar o trabalho, conforme o planejado, o grupo ligou para o Jornal Gazeta do Povo marcando uma entrevista para divulgar a autoria da ação. A partir desta entrevista com o grupo, somada a depoimentos de representantes de algumas instituições “presenteadas” com as pipocas, com depoimentos

de artistas que estavam expondo nas mesmas na ocasião da “ação” e pessoas que receberam as pipocas pelo correio, o jornal *Gazeta do Povo* publicou uma matéria intitulada *Sabor e atitude: Núcleo de recém-formados da UFPR quer provocar diálogo entre os agentes da cultura em Curitiba*.

Na manhã de 28 de novembro, algo literalmente doce agitou as artes plásticas em Curitiba. Dez mil saquinhos de pipoca foram deixados na frente das principais instituições de arte da cidade. Alguns dias antes, cerca de 200 pacotes tinham sido enviados para artistas do Paraná e dos demais estados brasileiros. Museus de Berlim, o MoMA de Nova York e outros artistas mundialmente reconhecidos também receberam o singelo e anônimo saquinho de pipoca doce.

O que era aquilo? Do que se tratava? [...] Essas e outras perguntas começaram a ser feitas de artista para artista, de diretor de museu para diretor de museu e nem a proprietária da fábrica de pipocas sabia responder. Esta semana o mistério artístico-performático foi revelado.

O caso é que um grupo de alunos do curso de Artes Visuais da UFPR decidiu cutucar com vara curta a, segundo eles, pasmaceira geral que reina tanto no curso que frequentam quanto no meio cultural da cidade. Como na opinião dos envolvidos na arte não é discutida e a lei do silêncio é a que impera, nada melhor que anonimamente distribuir pipocas doces e fazer os envolvidos na cultura da cidade conversarem sobre o fato. [...]

As pipocas foram recolhidas e acolhidas. Em algumas galerias sumiram muito rápido, relata a trupe. Rosa Maria Athayde, 42, fabricante da Dinopoca e que cedeu aos artistas os pacotes, conta que viveu uma manhã atípica no dia 28. “Foi uma loucura. Você não pode imaginar. Eles diziam que os caminhões estavam perdendo mercadoria na rua. Devo ter recebido uns 20 telefonemas.

No Museu Alfredo Andersen, os funcionários ficaram assustados, tiraram fotos e distribuíram parte das pipocas para uma creche. Os pedestres também aproveitaram e ouviu quem vasculhasse jornais em busca da explicação. “A nossa chefe ligou para a Casa João Turim para tentar saber da explicação”, conta Kátia Teixeira, que também trabalha no Andersen.

Na casa João Turin, a mesma reação de surpresa. Ninguém sabe até agora o que aconteceu, mas todos tem informações de que outras instituições também receberam pipocas doces. [...]

Animados e realizados, os participantes reafirmaram que gostariam de fazer as instituições e artistas trocarem mais ideias. (Marcos Zibordi, *Gazeta do Povo*, publicada em 06/12/2000 no “Caderno G”)

Além das informações acima mencionadas, a matéria contava com um quadro intitulado “Qual foi a sua reação?” com depoimentos rápidos do galerista e historiador Marco Mello (dono da *Casa da Imagem*) e das artistas visuais Rossana Guimarães<sup>10</sup> (que recebeu

<sup>10</sup> “Graduada no Curso de Pintura e Licenciatura em Desenho pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, em 1980. Dentre suas exposições, destacamos: [...] 1982 - *Mostra Bicicleta*, Curitiba/PR; 1983 - *Moto Contínuo*, Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba/PR; [...] *VI Mostra do Desenho Brasileiro*, Curitiba/PR;

o saquinho pelo correio) e Carina Weidle (que montava uma exposição na casa da Imagem na ocasião). Todas pessoas mais que conhecidas no universo das artes visuais curitibano: atores relevantes dentro do mesmo, seja na qualidade de **galerista** – ou seja, detentor de um espaço



*Imagem 9*  
Pipoca Rosa  
**Pipoca Rosa, 2000**  
Performance,  
10.200 pacotes de pipoca de canjica



*Imagem 10*  
Pipoca Rosa  
**Pipoca Rosa, 2000**  
Performance, 10.200 pacotes de pipoca de canjica



*Imagem 11*  
Pipoca Rosa  
**Pipoca Rosa, 2000**  
Performance,  
10.200 pacotes de pipoca de canjica

---

[...] *Brazilian Printmakers*, Middletown, Ohio, EUA; [...] 1987 - *Três Artistas do Paraná*, Paço das Artes, São Paulo/SP; [...] *Geração 80*, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba/PR. 1991 - *XXXXVIII Salão Paranaense*, Curitiba/PR; 1992 - *Exposition D'Art Coteemporain Brésilien Massy*, França; 1993 - Brasil, *Segni d'Arte, Libri e Video*, Itália; [...] 2004 - *Múltiplas Identidades*, Casa Andrade Muricy, Curitiba/PR” ([http://www.muvi.advant.com.br/memoria\\_muvi/motocontinuo/trabalhos\\_rossana.htm](http://www.muvi.advant.com.br/memoria_muvi/motocontinuo/trabalhos_rossana.htm), visitado em 25/04/2010).

expositivo da cidade e que vende obras de arte –, seja enquanto artistas importantes para o contexto local, como também por serem professoras da Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

### 1.1.3 Com e para além do Pipoca Rosa

Lilian considera a ação “da pipoca” algo que viabilizou, naquele momento, a aceitação dos integrantes do grupo enquanto artistas, na medida em que, através da rede de falas que gerou sobre as pipocas, gerou também falas e visibilidade sobre e para o grupo (que foi batizado junto com a criação da ação).

*Houve um convite para fazer em outra cidade, mas o trabalho foi pensado para Curitiba, para as instituições daqui. (Lilian Gassen, conversa gravada em 26/04/2010)*

Mas essa “entrada” no *mercado de visibilidade* de Lilian não se restringe às ações relacionadas ao *Pipoca*. Ela aponta como fundamental atitudes como ir às instituições de arte e perguntar por seus dirigentes, se apresentar a eles e convidá-los a conhecer seu trabalho através de alguma exposição que esteja acontecendo e/ou através de seu currículo/portfólio. Com isso,

*[...] a minha intenção era conhecer os lugares e quem são as pessoas que dirigem aqueles lugares...*

*Por que?*

*[...] justamente para entrar no meio. [...] ao mesmo tempo que eu conhecia as pessoas, as pessoas também me conheciam. Porque até então as pessoas me viam nas abertura das exposições e tal eu era mais um número passando por ali [...], aí com isso eu fui sendo conhecida por essas pessoas, assim, quase que pelo nome mesmo [...] então as pessoas me cumprimentavam porque elas já tinham me visto [...] pra mim entrar no meio em parte era isso, era conhecer quem são as pessoas, o que elas fazem, que lugares são os lugares da*

*arte e [formam o] meio, sem ninguém falar isso pra mim.* (Lilian Gassen, conversa gravada em 05/05/2010)

Antes mesmo da ação do *Pipoca*, Lilian já havia sido selecionada para participar do *57º Salão Paranaense* daquele mesmo ano (2000) com um auto-retrato e uma de suas caixas – todos trabalhos que Lilian criou a partir de 1999, uma vez que depois das *casinhas de*

*bonecas* que lembravam os *Bichos* da Lygia Clark “deu um tempo” para estudar. Lilian enviou para o Salão imagens dos três trabalhos, conforme solicitado no edital relativo às inscrições para o mesmo.



*Imagem 12*  
Lilian Gassen  
**Auto-retrato**, 2000  
0,7 X 0,3 m  
Foto: Lilian Gassen

*Foi um auto retrato de carvão que é um desenho, foi a Caixa 1 e foi 'o cabelo', só que eles só aprovaram a Caixa 1 e o desenho [...] Foi uma experiência válida, mas não no sentido que você aprende muitas coisas. Porque você não interfere na montagem da exposição, não tem participação criativa a não ser ir lá e deixar tua obra. [...] então ela é menos formativa [...] ao mesmo tempo ela é uma experiência interessante [...] você ver teu trabalho junto com o de artistas que você não veria normalmente [...] daí você vê em que pé tá teu trabalho, no sentido de qualidade. Ao menos o Salão era assim naquele momento. Nessa época o Salão era bem formato de salão mesmo.... a comissão [julgadora] definia quem ia participar, [...] definia a montagem e você só ia na montagem se seu trabalho tivesse uma montagem específica que você precisasse estar lá. (idem)*

Quando perguntei sobre os retornos do Salão como uma ampliação da visibilidade enquanto artista ou possíveis portas abertas à partir dele Lilian comentou:

*Não sei se teve. Não sei se isso não ficou mais mais efetivo [agora] porque mudou o salão. [E...] na mesma época eu fiz uma cirurgia com minha irmã e [...] eu não podia estar em Curitiba na abertura. [...] e eu queria ter vindo ver, essa coisa de conhecer artistas e tudo [...]. (idem)*



*Imagem 13*  
Lilian Gassen  
**Caixa I**, 1999  
Performance, mdf, tinta latex e  
cera de abelha 2 X 1 X 1 m  
Foto: Lilian Gassen



*Imagem 14*  
Lilian Gassen  
**Caixa I**, 1999  
Observador olhando o interior  
da caixa  
Foto: Lilian Gassen



*Imagem 15*  
Lilian Gassen  
**Caixa I**, 1999  
Observador olhando o exterior da caixa  
(de dentro dela)

Entre 2001 e 2004, Lilian participou de diferentes exposições coletivas. A primeira delas, em 2001, foi *Pontos de Vista*. Lilian e Tony Camargo mandaram um projeto para a fazer a exposição na Galeria da Caixa.

*Naquela época você mandava um projeto de ocupação direto para o espaço. Mandamos, a exposição foi aprovada e chamaram a gente*

*para conversar. (Lilian Gassen, conversa gravada em 12/05/2010)*

Como aprovaram também o projeto de outra artista para expor no mesmo período que Tony e Lilian, a condição da Galeria da Caixa foi que

*rolasse a exposição dela simultânea com a nossa. Conversando com ela a gente propôs, ao invés de fazer duas exposições completamente diferentes num espaço que não tem como se dividir [...] fazer uma exposição só. (idem)*

Da exposição da Caixa surgiu o convite para levar a mesma exposição para Castro (PR). Em 2002 Lilian participou de outra coletiva em Castro e escreveu o texto da exposição de Lívia Piantanvini (igualmente integrante do *Pipoca Rosa*), também na Galeria da Caixa.

*Lívia me convidou [...] talvez porque gostava do que eu falava sobre seu trabalho nas reuniões do Pipoca. (idem)*

Em 2003 participou de uma coletiva do *Pipoca Rosa* em Joinville (SC).

[Lilian me mostra o projeto da exposição]

*A gente nem mandou para o Complexo Antártica, mas para o museu [da cidade]. Nem sei como a gente ficou conhecendo isso [...] aqui tá a carta de aprovação deles da nossa exposição. [...] o projeto que a gente mandou [tinha] os currículos de cada pessoa com as obras. [...] na época de certa maneira era esse era o meio padrão assim. Não se pedia que o artista escrevesse um texto da exposição sabe.*

*[...] todas as exposições que eu fiz foram em alguma medida importantes porque foram significando ao longo do tempo um amadurecimento. Acho que da primeira exposição que eu participei e da primeira exposição que eu ajudei a montar [...] meu modo de montar exposição, [...] de organizar a exposição mudou muito [...] a minha consciência desse trabalho mudou ...*

Mas qual você destacaria?

*Com certeza a experiência do Pipoca [...] desde as reuniões até as performances da pipoca e mesmo os projetos frustrados, aqueles que não rolaram [...] porque geraram essas situações [...] tanto a situação de discussão da produção quanto a situação da gente encarar e*

*levar uma proposta até o fim e executar e fazer acontecer [...] De certa forma o que rolou em termos de produção do Pipoca foi a gente que fez acontecer. [...] Aí na sequência todas as exposições são muito importantes [...] A primeira individual é aquela onde você domina todas as etapas do processo. [...] eu fiz o texto, eu elaborei todos os trabalhos, pensei na montagem sozinha [...]. (idem)*

A primeira individual de Lilian, intitulada *Observatório*, foi em 2004 no Museu Metropolitano de Arte (MUMA)<sup>11</sup>. O museu abriu um edital para ocupação do espaço e a artista escreveu um projeto para o mesmo (“um projeto simples”, com currículo, portfólio e “um texto de uma lauda e meia” apresentando a proposta da exposição).

Quando perguntei a Lilian sobre a venda de seus trabalhos, ela fez a seguinte afirmação:

*a primeira venda [...] foi na exposição Observatório. O Marco [Mello] vendeu 50% da exposição: as pinturas e objetos [...] de parede [...]. Você pediu que ele vendesse? Não. [...] ele viu o trabalho, [...] achou que tinha possibilidade e sem falar comigo ele falou com alguns colecionadores para eles irem ver a exposição. Eles foram, se interessaram e daí sim o Marco veio falar comigo. E como vocês se aproximaram? A gente (Pipoca) ia direto nas aberturas lá da galeria. Eu ia sempre e já conhecia o Marco dessa época e da época do Pipoca. E ele ficou conhecendo a gente, porque é interesse dele também [...] como a gente frequentava muito o DEARTES [Departamento de Artes da UFPR] [e a galeria] era ali do lado, a gente frequentava muito a galeria... [...] Então a gente se conheceu assim, por se ver muito nessas aberturas coisa e tal. E daí por conta da performance da pipoca, sempre que tinha alguma oportunidade, a gente se encontrava e em algum momento trocava uma ideia, conversava, pra ficar presente mesmo nesse sentido. (idem)*

Ainda no ano de 2004, Lilian participou de diferentes exposições coletivas, como a *Nome*, que aconteceu na Casa Andrade e Muricy sob a curadoria de Simone Langdal e Daniela Vicentini<sup>12</sup>; uma coletiva de jovens artistas no MAC-PR organizada e a *Matriz e a Linguagem* em Córdoba (Argentina) com a curadoria de Geraldo Leão. Escreveu ainda o texto intitulado *Pintura, desenho, objeto e fotografia*,

<sup>11</sup> O museu faz parte dos “equipamentos” da Fundação Cultural de Curitiba e está localizado no bairro Portão. Está fechado desde 2006 para reforma.

<sup>12</sup> Ambas foram curadoras do 62º Salão Paranaense e, quando tratar do Salão, apresentarei seus currículos.



de apresentação da exposição *Outro Ponto de Vista*, com vários artistas, dentre eles Cleverton Salvaro e Tony Camargo, na Galeria da Caixa. Em 2005 Lilian participou da exposição *Desenhos*, realizada no Museu de Arte da UFPR (MUSA<sup>13</sup>) sob a curadoria de Paulo Reis. Em 2006, na galeria Ybakatu, fez parte da exposição *Mais Perto*, com curadoria de Yiftah Peled e Débora Santiago. Em 2008 apresentou um projeto e foi contemplada na Bolsa Produção, do Fundo Municipal de Cultura da Fundação Cultural de Curitiba que – a qual veremos mais detalhadamente nos próximos capítulos – culminou com a exposição individual *Belvedere* em 2009, ano que participou da coletiva *Houston: we've had a problem* na galeria *Casa da Imagem*, espaço de Marco Mello. Lilian Gassen realizou ainda duas publicações textuais: *Refletir sobre*, ensaio para a revista curitibana *ETCETRA* número 4 (em 2004) e o capítulo *Dos cavaletes à metalúrgica* do livro *Ensaio de sociologia e história intelectual do Paraná* (em 2007, editora da UFPR).

Entre os anos de 2004 e 2007 fez mestrado no departamento de História da UFPR.

*Como eu sabia que não ia dar para viver do meu trabalho artístico tão cedo, comecei a dar aula, cursos livres de pintura. [...] (Lilian Gassen, conversa gravada em 26/04/2010)*

*Eu queria fazer o mestrado pensando que isso ia fazer uma diferença pra dar aula. E deu também para o meu trabalho de arte. Metodologicamente foi a melhor coisa eu ter feito mestrado porque mudou minha vida mudou horrores, metodologicamente falando. Tudo que eu aprendi de metodologia lá na pós-graduação em uso no meu ateliê, para preparar aula... [...] Eu escolhi o assunto graças ao [Fernando] Bini<sup>14</sup> [...] nas aulas de história da arte lá da graduação ele falou uma frase que eu até posso não ter entendido o significado*

<sup>13</sup> “O Museu de Arte da Universidade Federal do Paraná (UFPR) foi criado em 2002 e está instalado no primeiro andar no prédio histórico da instituição, que fica na Praça Santos Andrade.” (<http://guia.gazetadopovo.com.br/mais/museu-de-arte-da-ufpr-musa-/1019/>, visitado em 13/05/2010)

<sup>14</sup> Fernando Bini é professor, crítico de arte, pesquisador e curador. “É bacharel em Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1969), com especialização em Conservação e Restauração do Patrimônio Histórico pela Universidade Federal do Paraná (1971) e mestrado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (1984). Em 1992, obteve doutorado em *Esthétique et Technologie des Arts* pela Universidade de Paris VIII (França). Com uma ampla produção bibliográfica, Bini é autor de vários artigos e livros, entre eles *Leila Pugnaroni, o passeio do olhar*; *Fernando Velloso, o seguro exercício da forma e da cor* [...]. Atualmente [2008], é professor adjunto da Universidade Federal do Paraná e professor titular da Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

*correto [...] “não existe história da arte paranaense”. [...] e ele falou isso acho que muito em termos da [...] construção da história [...] Ai eu fui buscar fazer história. E o meu período é longuíssimo, recente [...] da década de 60 até a década de 90. (Lilian Gassen, conversa gravada em 12/05/2010)*

## 1.2 Cleverson Salvaro

Cleverson Salvaro nasceu em Curitiba em 1980. Cursou o Ensino Médio no Colégio Estadual do Paraná, onde frequentou a Escolinha de Artes. Como na época trabalhava como “*office boy, dentre outras coisas*” e estudava à noite, frequentava a escolinha em diferentes horários, de acordo com sua disponibilidade.

*[a escolinha de artes] era justamente o lugar onde eu matava o tempo. Eu gostava de trabalhar com alguma coisa manual. [...] ficava lá cavando, fazia uma xilo[gravura]. [...] Só que eles [os responsáveis pela escolinha] diziam que lá não era lugar pra matar aula, para matar tempo. Para ficar lá você tinha que fazer os negócios [que eles propunham]. Ai falei: “foda-se então. Tchau”.*

*[...] Eu tinha tentado [o curso de Educação Artística na Faculdade de Artes do Paraná – FAP] por curiosidade. Estava em um momento [...] em que queria fazer alguma coisa que pudesse ser legal. Não tinha essa coisa vocacional. Eu gostava de desenhar, achava que tinha alguma coisa a ver, tinha facilidade para desenhar. Mas não sabia o que era o curso. Por isso fui fazer licenciatura na FAP. Um dia vi um cartaz e fui fazer [vestibular]. Eu não sabia da existência da Belas Artes [EMBAP].*

*[...] Foi durante a graduação [que conheci arte contemporânea], mas a única coisa que possibilitou [isso] foi que logo no primeiro ano, bem no final do primeiro ano, eu já estava com estágio no MAC [Museu de Arte Contemporânea do Paraná]. Isso foi bem legal, foi bem na época do Salão Paranaense, o MAC estava fechado para reforma [...] Foi bem legal, mas eu fiquei pouco lá [...]. Foi ali que eu comecei [...] não comecei a fazer coisas, só ver.*

*E você começou a visitar outras instituições a partir disso?*

*[...] A trabalho ia **ver coisas**, mas nada com foco de interesse. Perdi de ver muitas coisas porque não me interessava tanto. Ou melhor:*

---

Tem experiência na área de artes, ênfase em Fundamentos da Crítica das Artes, atuando principalmente nos temas Arte Contemporânea, Arte Brasileira e Arte Paranaense” (fonte: <http://curitibaliteraria.multiply.com/reviews/item/97>, visitada em 05/06/2010)

*interessava, mas não tinha como ver as coisas. Imagina arte contemporânea. Como ver arte contemporânea? Não tem como saber. Você fica de saco cheio, acha que tudo é balela. Tudo pode ser uma enrolação. Tem muita enrolação. Não dá... Aí confunde tudo. As coisas podem ser, mas aí você fica na dúvida...*

*Mas de alguma maneira você foi se interessando...*

*Sim, porque começou a funcionar como trabalho.*

*Fez como trabalhos de matéria da faculdade?*

*Não, por interesse. Antes [...] rolavam muitos salões de arte pelo interior. Eram possibilidades de colocar algum trabalho em algum lugar.*

*[...] Em 2000 eu estava na montagem da Mostra da Gravura. E eu estava vendo bastante coisa. [...] Antes eu estava trabalhando no MuMA [Museu Metropolitano de Arte de Curitiba], fazendo estágio em arte-educação. Aí as coisas começaram a fazer sentido. E daí [surtiu] o interesse em fazer algumas coisas. **Só que o que eu fazia era ligado ao que eu olhava.** Meu amigos viam, discutiam e opinavam. [...] Meus amigos pintavam, eu também pintava, sem questionar muito. Eu queria fazer e por isso queria colocar em algum lugar. De alguma maneira aquilo parecia certo assim. Teu trabalho foi aprovado em algum lugar, foi exposto. De alguma maneira passando por um critério de avaliação. Depois comecei a achar isso muito interessante. Quando eu estava trabalhando no MuMA, já estava pensando alguma coisa. Assim... espaços de exposição, espaços de exposição de trabalhos [...] como um artista vai expor seus trabalhos?*

*Como você pensava nessas questões?*

*Eu queria entrar ali. Eu via as pessoas ali e via que tinha algum conceito anterior: a participação do artista é avalizada. Assim: alguém vem e fala “beleza, eu garanto”. Eu acreditava muito nessas coisas até pelo que via. Olhava e achava um trabalho ruim. Eu achava. Mas tinha alguém que estava ali e falava: “não, esse trabalho é bom”. Aí eu percebi que há alguém que dá o aval.*

*[...] Os próprios professores da FAP não incentivavam o “fazer arte”. “Você não tem que fazer arte. Tem que fazer arte-educação. Não queira ser artista, não tem porque desenvolver isso.” Os colegas também não queriam isso. Hoje em dia é um pouco diferente. [...] Na Federal sempre foi um pouco diferente porque com o lance do Geraldo já tinham pessoas discutindo trabalho. [...] A gente tinha que produzir objetos arte, mas ao mesmo tempo ficar restrito à licenciatura. (Cleverson Salvaro, conversa gravada em 18/04/2010)*

Cleverson começou a se interessar em frequentar as instituições de arte da cidade (museus) quando elas começaram a virar assunto de seus trabalhos (artísticos). Seus primeiros “alvos” foram os **salões** do interior do estado que na época, conforme o explicitado na sua fala acima, eram muitos .

*Os salões eram muito assim: “coloque seus três trabalhinhos, três pinturas, três esculturas que devem medir até um metro. Você vai ter uma parede de tanto [para colocar os trabalhos]”. Achava complicado a forma como o trabalho era limitado ao espaço [...] o espaço todo do museu é rico [pode receber obras]. A minha questão era como ativar aquele espaço.*

Você mandava projetos para os tais salões do interior?

*Não. Para eles se mandava obras feitinhas, bonitinhas. [...] não mandava fotos, [...] mandava o trabalho em si e o trabalho era aceito ou recusado. [...] O artista] tinha que arcar com as despesas de envio e retorno das obras.*

Você não entrou em nenhum deles?

*Entrei.*

Mas não tem nenhum no seu currículo.

*Eu ignoro isso porque era um experimento. No começo, até participar do Salão [Paranaense], eu quis formar tipo uma carta de crédito. Ter um currículo para mostrar o que eu fiz antes dele [do Salão Paranaense]. Todo mundo falava assim: “Vou levar alguma coisa para o Salão Paranaense sem nada [no currículo]?” Não ia dar certo. Então eu peguei toda aquela montoeira de coisas das exposições que não valiam de nada, juntei tudo e me apresentei como uma possibilidade, [mostrei que] como artista sou alguma coisa nesse meio. [...]*

*Todos os meus projetos têm esta característica [...] são bem sintéticos e diretos [...] nos últimos salões [o critério] tem sido mais o trabalho em si apresentado, pelo menos em foto. [...] ali você já tinha [...] a noção do próprio trabalho. Esses salõezinhos do interior – e inclusive alguns outros – eram situações de explorar o limite que o próprio regulamento oferecia e [usar] isso como trabalho. Como explorar esse sistema? O que é um trabalho de arte? Nisso rolava uns estudos legais. [Por exemplo: em um salão para se] inscrever [tinha que submeter ao júri] três obras ou uma instalação. Então eu mandava três cartas. [...] Cada envelope tinha uma carta que dizia: “Leia. Este aqui é o trabalho, esse envelope do jeito que está é o trabalho. E vão chegar mais dois trabalhos – se já não chegaram” [ou...] “este envelope que você acabou de abrir é o meu trabalho”. Isso aconteceu algumas nesse sentido, alguns não entraram. [...] alguns [salões] não aceitaram porque não chegou o terceiro e eles acharam que era uma brincadeira de mal gosto, que poderia afetar a credibilidade deles enquanto júri por aceitar isso. Como eu trabalhava na Secretaria do Estado da Cultura que na época era o órgão que organizava os salões [...] e eu não falava nada, ninguém me conhecia neste sentido, tinha uma vantagem: depois [da seleção] me contavam: “aconteceu tal coisa”...*

*[Em...] 2000 eu estava trabalhando no MuMA o ano inteiro. Aí teve uma reunião quando assumiu a nova diretoria da Fundação [Cultural de Curitiba] [...], todo mundo esperançoso [...] foi lá para o pavilhão do Barigüi<sup>15</sup> [...] separado por área. Como eu era estagiário de arte-educação queriam que eu ficasse lá na área de arte-educação [...], mas] meu lance era outro. Em 2000, antes do Salão [Paranaense] e de qualquer outra coisa, eu já tinha interesses [...] justamente de inserção, de pensar como chegar nesses lugares [que expõem arte]. Como eu faço para expor no MuMA? Tenho que ser o Poty<sup>16</sup>? Tenho que ser o Andy Warhol<sup>17</sup>? [...] Tenho que fazer alguma coisa para*

<sup>15</sup> Pavilhão onde ocorrem diferentes eventos, tais como feiras de animais, roupas, artesanatos e carros.

<sup>16</sup> “Napoleon Potyguara Lazzarotto, nasceu em Curitiba em 29 de março de 1924. [...] Fazia seus desenhos no restaurante de seus pais. Manoel Ribas, frequentador do estabelecimento ficou admirado com suas pinturas que conseguiu, graças a sua influencia uma bolsa de estudos para ele no Rio de Janeiro. Em 1946, Poty foi para a França, onde estudou na escola de Belas Artes de Paris. Ao voltar para o Brasil, em 1948 passou a produzir gravuras e murais. Foi o ilustrador de *Grandes Sertões: Veredas*, de Guimarães Rosa. Fez muitos painéis no Paraná, estampando principalmente a capital. Um dos mais famosos foi a fachada do Palácio Iguaçu. Ilustrou livros de autores consagrados como Jorge Amado, Francisco de Assis, José Alencar. Faleceu em Curitiba em 07 de maio de 1998.” ([http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/glossario/verb\\_b\\_poty\\_azzarotto.htm](http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/glossario/verb_b_poty_azzarotto.htm), visitado em 29/04/2010)

<sup>17</sup> “Pintor, artista gráfico e cineasta norte-americano. Em Nova York, na década de 50, “obteve êxito enquanto artista comercial” (criador de propagandas). “Em 1962

*vencer [algo]? [...] eu estava pensando [...], trabalhando [...], fazendo minhas coisinhas. Queria ver, conversar com as pessoas, queria ver o que as pessoas novas estavam fazendo. Mudou bastante de lá para cá. [...] Houve] uma tendência em todo lugar de valorização do que é mais novo, mas na época não [...], era até meio bizarro. Quem estava [dentro], tava, quem não tava... Nessa reunião cada um puxava a sardinha para o seu lado, [...] defendia seu interesse [...] e já que estava todo mundo falando, eu falei: “acho que deveria ter alguma coisa para jovens artistas”. Todo mundo malhou na hora: “O que esse piá tá falando? Quem é você?” A resposta foi: “Tem espaço na Fundação, tem a sala Júlia B., a última salinha do solar do Barão. [...] Você manda um projeto e concorre. Com quem? [Deu como exemplo um artista experiente da cidade, funcionário da FCC...]. Falaram claramente: “vai ter que expor em bar, vai ter que passar por todo esse circuito alternativo para depois entrar no negócio. Eu ficava puto com isso [...] Não queria fazer circuito alternativo, eu queria que a coisa fosse. Se tinha uma oficialidade e havia essa possibilidade por que não? (idem)*

Salvaro se inscreveu (através do envio de uma proposta e de seu currículo, conforme o edital do Salão), foi selecionado e premiado no 58º Salão Paranaense, cujo júri foi pensado, segundo o então diretor do MAC, a partir da ideia de trazer ao salão em questão uma “mediação crítica do olhar paranaense” (segundo entrevista publicada no Jornal Folha de Londrina em 16 de dezembro de 2001).

Foi publicada a seguinte matéria sobre o trabalho de Cleverson para o referido Salão:

### **Esconde, Esconde...**

Uma das instalações mais inusitadas do 58º Salão Paranaense, senão a mais, tem por título “... e então eles se esconderam...”. [...] ela é praticamente invisível. [...] estende-se pelas paredes, espicha pelas alturas, desce até o chão, mas para descobri-las só com olhar de lince. A obra é camaleônica: formada por 99 pequeninos bonecos, adquire as cores das paredes, dos rodapés, dos espelhos de luz, onde quer que esses pequenos seres estejam repousados.

[...] os personagens mais parecem atentos guardiões. [...] O autor de “... e então eles se esconderam...”, Cleverson Salvaro, 21 anos, entrou como concorrente pela primeira vez no salão e foi um dos três premiados.

Neste ano foi escolhido para algumas coletivas no interior do Estado, e culminou com esta exposição. [...]

Cada visitante poderá criar sua própria história sobre a razão dos diminutos seres terem desenvolvido o mimetismo, Eles não se ocultam atrás de móveis para se protegerem, estão por inteiro nos ambientes, mas é difícil localizá-los. [...] (Jornal Folha de Londrina, publicada em

ascendeu à notoriedade expondo serigrafias de latas de sopa Campbell's e esculturas de caixas de sabonete brilho. Logo tornou-se conhecido como o personagem mais controverso da art pop norte-americana, produzindo uma sucessão aparentemente infindável de retratos de Marilyn Monroe, Elvis Presley [...], garrafas de Coca-Cola etc. [...]” (DICIONÁRIO OXFORD E ARTE 2007: 563).

16 de dezembro de 2001)

*Só que depois desse negócio de salão eu tava de saco cheio, porque eu entendi que essa coisa de oficialidade era na verdade uma babação de ovo só. [...] Ter esse aval e daí isso servir mais do que qualquer outra coisa... Fiquei puto, não queria [isso] porque eu via que tinha um monte de trabalho ruim de pessoas com um curriculozinho de merda. “Eu tenho currículo [porque] eu expus em tal lugar”... Achei foda [...], minha primeira decepção foi na verdade essa. “Agora você vale alguma coisa, antes disso você não valia nada”. [...] aí que tá: você não precisa fazer isso tudo. Isso daí poderia ser uma forma de você adquirir conhecimento o suficiente... Você não precisa passar por todo esse tipo de coisa. Mas eu não tinha alguém que falasse “Olha, isso aí é furada. Você não precisa passar por isso para fazer um trabalho, para mostrar um trabalho, para desenvolvê-lo.” Mas não tinha. Eu não fazia parte desse grupo [...] (Cleverson Salvaro, conversa em 18/04/2010)*

Tony Camargo e Cleverson se conheceram neste mesmo Salão, para o qual Tony também foi selecionado. Com o passar do tempo, Cleverson foi conhecendo os demais integrantes do “pipoca” em situações como **vernissages**, **bares**, **bate-papos**. Chegou até mesmo a ir algumas vezes na oficina permanente do Geraldo Leão, mas nada muito assíduo.

No ano seguinte, Salvaro optou por dar continuidade aos seus estudos através de um curso de **pós-graduação** relacionado à Educação Artística. Fez dois módulos e acabou desistindo do curso porque os professores eram os mesmos com quem já havia estudado na graduação e seu interesse não era ter mais um diploma.

*Nessa época uma mostra da FAP que era a continuação de uma mostra que uns amigos tinham feito, quando a gente tava lá em 2000 ainda, eu entrei junto com eles [...] Nas primeiras [mostras] eu tinha feito pinturas... Mas essa a faculdade pegou [fez a mostra da FAP], juntou tudo. Hoje mudou, nem tem mais de artes visuais. [...]. A gente fez [as primeiras mostras] lá no Memorial através de uns contatos [do] Jeferson. [Fizemos] não um projeto nosso pra **Fundação**, mas um projeto de convênio da FAP com ela. [...] Nessa de 2002 quando eu fiz um projeto para a mostra e tinha uma espécie de **curadoria** [...] chamaram o Paulo Reis. Eu conheci o Paulo em 2002 quando [apresentei para a mostra] um trabalho que eu chutava [sentido de pegar] pedras de calçadas. Fazia uma marcação da pedra e a tirava. [...] Eles pensaram um esquema legal até. Rolava uma conversa entre os proponentes das coisas e o Paulo. [...] Mostrei para eles uns trabalhos e começou ali meu contato. O trabalho rolou. Levei umas pedras [para o Memorial...], umas vinte e cinco. Eu queria fazer um*

*trabalho com vídeo [...] com uma câmera de segurança que mudava a posição a cada dia. Queria mostrar [diariamente] um ponto de vista diferente. Mas o pessoal da Fundação, o pessoal da montagem falou: “[...] você não vai apresentar isso porque blá blá blá e não pode ficar mudando”. Eu falei: “Mas esse é o meu projeto, é o meu trabalho.” E eles: “Você não é artista. Tem o artista tal que fazem trabalho assim mas você não é artista. - o salão sozinho não resolve a inserção. É preciso um continuo...ainda mais no caso do Cleverson que “começou” através do salão, sem ter visibilidade anterior a ele.” (idem)*

No período de montagem da exposição em questão, Cleverson foi a um bar próximo ao espaço em que estava fazendo a montagem e lá encontrou Tony Camargo, William Machado e Otávio Roesner.

Após uma noite etílica de conversas sobre as possibilidades de deflagrar *arte* em espaços não necessariamente institucionalizados, ou ainda de inserir objetos sinistros em situações corriqueiras para provocar alguma reação, qualquer que fosse, em alguém que os percebesse, saí de um bar acompanhado de um amigo artista plástico. Continuamos nossa conversa sobre o mesmo assunto, só que agora nossos gestos estavam endereçados a isso. Quando finalmente chegamos à porta do prédio onde ele morava, encontramos um amontoado de lixos de várias espécies, e entre eles uma velha tábua de lavar roupas, de metal. No mesmo momento nos perguntamos “por que não penduramos ela em algum lugar?”.

Estávamos na rua dos fundos do Teatro Guaíra, na época [...] avistamos alguns pregos cravados a cerca de três metros de altura. Com uma pequena gambiarra improvisamos um gancho e subindo em um compartimento de metal usado pela companhia telefônica pendurei a tábua em um dos pregos. [...] Mimetizada, permaneceu no lugar por cerca de um mês. Percebendo o potencial que o próprio lugar oferecia, resolvi dar sequência à ação.

[...] Surge assim o projeto *garrafas*. [...] pendurei no mesmo prego uma garrafa, dessas comuns de vidro verde, de boca para baixo com um retângulo de papel em seu interior mostrando a mensagem impressa: DIGA NÃO AO RUÍDO URBANO.

[...] O tempo de permanência desse objeto no lugar foi menor do que o anterior, ficando apenas uma semana, e o seu paradeiro desconhecido. A sequência veio então com a colocação de outra garrafa com uma nova mensagem.

A ação era executada com muita discrição para manter o agradável anonimato e evitar a espetacularização. [...] a noite se tornou propícia. As mensagens subsequentes não estavam prontas, eram pensadas sempre após o sumiço da garrafa anterior, das quais eu não tinha mais notícia. Minha ideia de registro nesse período estava atada a uma irreversível redução que qualquer atividade ampla sofreria se fosse fotografada. [...] criei um cronograma onde anotava as informações essenciais, como mensagens, datas e eventuais observações.

Sucessivamente foram colocadas novas garrafas com novas mensagens sempre após o inevitável sumiço da anterior. Em algumas ocasiões, mesmo não sabendo quem o fez, elas foram retiradas e outros objetos foram colocados em seu lugar, como propaganda política, uma espiral metálica de caderno e, mais diretamente relacionada à minha atividade, uma placa de papelão com uma frase impressa dizendo: “não adiantou eu tirar...”. Ofereci uma resposta também direta: NÃO DESISTA DEIXE QUE EU O FAÇA. Com isso pude observar que

havia certo grau de interlocução entre anônimos, uma vez que eu ainda não revelara minha identidade, tratando pessoalmente do projeto apenas com alguns amigos.

A repetição do gesto levou algumas pessoas a prestarem mais atenção ao lugar durante aquele período, gerando certa expectativa. Percebi isso efetivamente quando, alguns meses depois de iniciar o projeto, fui procurado por uma assessora de imprensa querendo o contato de quem colocava as ditas garrafas. Certo de que havia sido descoberto, cedi uma entrevista a um jornalista.

“(...) Enquanto isso, o recém-chegado ao circuito, Cleverson Salvaro, mexia com a imaginação dos passantes da Rua Tibagi ao pendurar garrafas de vidro na parede traseira do Teatro Guaíra. Pode ser simples como isso. O desejo é sempre o mesmo - o de fazer a ultrapassagem das galerias e afins direto para a praça e a rua. Parece simplesmente poético, uma excentricidade, coisa de artista. Mas pode ser chamado de estritamente necessário, um desejo que tem tudo a ver com a cidade, o mais fascinante de todos os espaços. Afinal, quem é que não gostaria de expor nesse museu?” (FERNANDES 2004) [citação no texto de Cleverson]

Sem dúvida isso encerrava o projeto da maneira como eu o encarava. Não havia mais possibilidade de anonimato. Assim foi colocada a última garrafa no *lugar* e, a partir desse episódio, a reconstrução do projeto aconteceu através da leitura dos dados colhidos e da narrativa que todo o processo gerou. Inclusive este texto. (SALVARO 2009)

Entre 2002 e 2003 Cleverson fez pequena pausa na sua produção. Pensava:

*o monte de coisa que eu tô fazendo que não tem nada a ver [...] só estou dando continuidade a um monte de ações que não fazem o menor sentido, só estão sendo meio que impulsionadas por esse desejo de me manter na coisa a todo custo. [...] então eu fiquei um tempão sem fazer nada, fiquei fazendo cachecol e toquinha. [...] saí da casa da minha mãe, fui morar no centro na casa da família de um amigo. [...] no final de 2003 fiz uma proposta para o salão e acabei entrando.* (Cleverson Salvaro, conversa gravada em 18/04/2010)

Cleverson foi selecionado novamente para o *Salão Paranaense* (60ª edição) com um trabalho que envolvia cartas trocadas entre o júri e o artista. Mas em 2002 também teve uma experiência importante relacionada ao projeto *Faxinal das Artes*, promovido pelo Governo do Estado do Paraná através da Secretaria de Cultura. Tratava-se de uma residência artística com 100 artistas envolvidos, sendo 30 do Paraná –



escolhidos por Fernando Bini – e 70 de outros estados brasileiros, convidados por Agnaldo Farias<sup>18</sup>. O evento aconteceu em Faxinal do Céu, cidadezinha no interior do Paraná e é considerado um dos maiores eventos brasileiros envolvendo residências artísticas. Cada artista recebeu R\$ 1.500,00 (mil e quinhentos reais) e materiais necessários para produzir seus trabalhos, além de hospedagem e alimentação. Em contrapartida, o que fosse produzido na residência se tornaria acervo do Museu Oscar Niemeyer (MON). Cleverson foi ao evento contratado pela Secretaria de Cultura para auxiliar na organização.

*Eu era [espécie de] secretário da secretaria...*

Você não foi como artista?

*Não. Na época [...] ninguém nem olhava pra mim. Depois dali eu comecei a conversar, mantive amizades.*

Você tinha entrado no primeiro Salão já?

*[...] sim, como assim recém chegado no circuito [...] Não [tinha] ninguém dessa galera mais nova [...]. Dessa galera mais nova foi [...] o Marlon [de Azambuja] e a Cleice Cruz [...] que deu uma sumida agora. [...] O Marlon foi porque o Paulo [Reis] não aceitou e daí quem ficou a cargo da comissão curatorial do Paraná foi o Bini, que por sua vez gostava bastante do trabalho do Marlon [...] As decisões foram por afinidade. O Agnaldo chamou [...] caras legais, caras bons, tanto que lá eu conheci pessoas [...] que até hoje admiro, [...] que*

---

<sup>18</sup> Agnaldo Farias é crítico, professor, curador. “Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Braz Cubas (1980), mestrado em História pela Universidade Estadual de Campinas (1990) e doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (1997). Atualmente é Professor Doutor do departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Crítica de Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: obra, obras, arte, exposição e premiação”. (Fonte: <http://sistemas3.usp.br/tycho/CurriculoLattesMostrar?codpub=87AOB52857A8>, visitado em 05/06/2010. Hoje responde, junto com Moacir dos Anjos, pela curadoria da próxima *Bienal de São Paulo* (2010). É considerado por muitos artistas um dos mais importantes críticos e curadores brasileiros da atualidade.

*nem a Lucia Koch<sup>19</sup>. Encontrei ela agora esses dias, acho ela fantástica [...Os artistas presentes em Faxinal] não eram artistas emergentes...*

*Como é o perfil do Rumos...*

*É. [...] Tinham os novinhos porque [...] o Agnaldo chegou apontou alguns caras e falou: “você podem estender [o convite] pra mais dois artistas” [...] de regiões que ele [Agnaldo] não tinha acesso tão direto [...] Tipo Emmanuel Nassar<sup>20</sup>, do Pará, [...] chamou Daniele Fonseca<sup>21</sup> e Marcone Moreira<sup>22</sup> [...] O Marcone tá aí há 10 anos, [fazem] 8 anos que eu conheço ele, desde lá. Ele era um menino mesmo, tinha 19 anos. [...] Tá se dando muito bem. A gente se encontrou agora em São Paulo [...]. Foi criando assim uma rede [através da atitude do Agnaldo convidar alguns artistas a convidar outros].*

*Faxinal foi muito bom para mim [...] nesse sentido de conhecer [...] pessoas e a partir daí também eu comecei a criar [...] uma interlocução maior com outras pessoas que [...] até hoje [...] conheço e me relaciono. [Faxinal] tinha à ver, por exemplo, com essa história do Rumos, só que em uma outra escala assim bem mais ampla e mais intensa de produção e de concentração de pessoas. [...]*

*Eu que tava trabalhando indo de ateliê em ateliê pra ver as necessidades de cada um, então eu interagi com todo mundo [...]. Sem nem buscar isso acabei criando uma amizade bem legal com [o Agnaldo] e com outras pessoas [...] Com [o Agnaldo] eu tenho falado sempre. (Cleverson Salvaro, em conversa gravada em maio 2010)*

<sup>19</sup> Nascida em Porto Alegre em 1966, é “artista multimídia, escultora, fotógrafa. Obtém, em 1989, bacharelado e licenciatura em artes plásticas pela Universidade Federal do Rio de Grande do Sul – UFRGS. Em 2000, torna-se mestre em Artes Visuais pela mesma instituição. Concluiu, em 2004, doutorado em Poéticas Visuais, realizado na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, sob orientação de Carlos Fajardo (1941). [...] Apresenta sua primeira exposição individual, Esculturas, no Espaço Alternativo, Funarte, Rio de Janeiro, em 1988. dentre as coletivas, participa da 2ª e da 3ª Bienais de Artes Visuais do Mercosul, respectivamente 1997 e 2005. Em 2000, integra a Bienal Pontevedra, Espanha. No ano seguinte, apresenta trabalhos no Panorama de Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP e na Squatters/Ocupações, em Porto, Portugal. Em 2004, recebe o Prêmio Marcantonio Vilaça para as artes plásticas. Atualmente, vive e trabalha em São Paulo, onde ministra aulas no curso de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado – Faap.” (Fonte: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia>, visitado em 05/06/2010). Participou do 62º Salão Paranaense como artista convidada.

<sup>20</sup> Artista paraense, “formada pela Universidade Federal do Pará – UFPA. Integrou a 24ª Bienal de São Paulo, 1998 [...]. Em suas obras todo um saber-fazer popular, como as gambiarras, está presente, assim como as cores solares e os materiais precários. O artista busca engendrar um diálogo entre este repertório popular e o erudito [...]” (Fonte: [http://www.cultura.gov.br/brasil\\_arte\\_contemporanea/?page\\_id=38](http://www.cultura.gov.br/brasil_arte_contemporanea/?page_id=38), visitada em 05/06/2010)

<sup>21</sup> Artista paranaense nascida em 1975, “vive e trabalha em Belém. Expõe desde 1995”. Participou de diferentes Salões brasileiros, como Salão da Base Naval Museu Naval (2001), Salão Arte Pará (2000 a 2005), da Fundação Rômulo Maiorana; X Salão de Pequenos Formatos da Unama (2004).” (Fonte: [http://muvi.advant.com.br/artista/d/daniele\\_fonseca/curriculo.htm](http://muvi.advant.com.br/artista/d/daniele_fonseca/curriculo.htm), visitado em 05/06/2010)

<sup>22</sup> Artista maranhense nascido em 1982, “vive e trabalha em Marabá/PA. A partir de 1998, vem participando de diversas exposições pelo país e no exterior. Sua obra abrange várias linguagens, como a produção de pinturas, esculturas, vídeos, objetos, fotografias, e instalações”. Dentre os prêmios que recebeu estão o “XZ e XV Salão da Bahia, Prêmio Projéteis de Arte Contemporânea, Funarte e [...] o Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo”. Participou de exposições internacionais em Madrid (Arco, 2008), Berlim (Museu Martin-Gropius-Bau), Nova York (Feita PINTA), dentre outras. (Fonte: <http://marconemoreira.blogspot.com/>, visitado em 05/05/2010)

Ainda em 2003, o artista aprovou um projeto para expor no ano seguinte (2004) no Memorial de Curitiba. Foi sua primeira individual: *Irreferência*.

*Comecei a me animar um pouco e [...] comecei a coletar as vassouras. Nessa época eu já não queria andar de ônibus [...] A casa da minha mãe não era perto e não era longe [do centro], então isso funcionou bastante.*

*Porque você caminhava?*

*Sim. [...] eu acho que de certa forma foi importante porque eu comecei a rever [...] alguns métodos do meu trabalho [...] Até então não tinha essa coisa de agregar essas caminhadas no meu trabalho. Tinha um pouco, mas era diferente, como nas garrafas. [...] Então eu tava coletando outras coisas: sapatos, [...] tábuas de lavar, guarda chuvas [...]*

*Irreferência é importante porque é a primeira individual?*

*Não só isso porque também tem [...], por exemplo, o Barraco justamente pra ficar ali com o mínimo de suspensão. Enquanto elas se agentassem de pé tava valendo, bastava. E aí [...] eu queria fazer isso com todas as vassouras, mas daí não fiz [...] Elas já são matéria. (idem)*



*Imagem 16*  
C. L. Salvaro  
**Barraco Salvaro** 2004  
Foto: C. L. Salvaro



*Imagem 17*  
C. L. Salvaro  
**Estrutura Capenga** 2004  
Foto: C. L. Salvaro

*Eu tava em um processo bastante intuitivo em alguns momentos na execução de algumas coisas[...]. Em Alguns trabalhos eu deixei que as coisas acontecessem [...]. A gente pode não saber exatamente mais a gente sabe o que tá escolhendo [...], mas é necessário de uma maneira mais ampla que aquilo que você tá fazendo faça algum sentido dentro disso tudo [...]. Eu gosto mesmo [de fazer] certos procedimentos que depois [a gente] acaba encontrando em outros artista. Por isso eu até chamei de Irreferências a exposição, porque [...] a gente vai encontrar tudo em vários artistas, [...] coisas que te ligam ao outro [...] E no momento em que se tá produzindo, às vezes, fechar o olho [...] para isso, pode ajudar [...] tava conversando com um artista de São Paulo, um cara muito legal, admiro bastante o trabalho dele [...]. Ele me falou que sempre fazem uma comparação dele com outros artistas que ele gosta, mas ele olha e fala: “pera lá, [...] meu trabalho é bem independente disso, se tem alguma relação, acontece [...] Nesse momento eu queria fazer vários trabalhos e eu pensava: “se tiver alguma coisa parecida, mesmo que eu conheça isso, pouco importa porque esse é o momento de produzir alguma coisa. Eu não vou me limitar por essas relações. Depois eu posso conectar essas coisas justamente porque são coisas que me interessam, porque eu gosto”.*(Cleverson Salvaro, conversa gravada em 18/04/2010)

Dois mil e quatro foi um ano muito intenso para os três artistas escolhidos para compor esta narrativa etnográfica. Dentre os acontecimentos do ano:

*[...] o Felipe Chainmovich, curador do MAM [Museu de Arte Moderna de São Paulo] veio [para Curitiba] ver portfólios e o Marco Mello é que fez a intermediação. Ele indicou o Tony a Lilian e eu. Coincidência, né? [comentou Cleverson se referindo aos artistas que escolhi trabalhar...]. A gente se encontrou no ateliê do Tony. [...] Daí a gente saiu conversar, eu mostrei algumas coisas e tal só que eu acho que eu tava muito cru ainda [...] o Tony tava mais descolado e tava buscando outras coisas mais [...] consolidadas mesmo, mais objetos [...] Eu nem tanto. (idem)*

Junto com Tony, Lilian e vários outros jovens artistas, Salvaro participou de uma coletiva no MAC que não foi uma boa exposição na opinião dos três artistas, mas que gerou outras possibilidades de experiências, como a exposição coletiva *Outros pontos de vista*, na Galeria da Caixa (onde Cleverson e Tony participaram como artistas e Lilian escreveu o texto da exposição) e, para Cleverson, a ocupação de um lance da escadaria do SESC da Esquina, a convite de Lúcio Araújo<sup>23</sup> (“Lúcio fez contato com o SESC da Esquina e ele foi convidado pra fazer a

<sup>23</sup> Artista também formado da UFPR, hoje é integrante do coletivo curitibano *e/ou* e da *Orquestra Organismo*.

intervenção lá na escadaria e estendeu o convite para outros artistas”).

*20 artistas novos [com trabalho] mais ou menos distintos e a gente queria ocupar um pavimento inteiro do MAC/PR [...Pensamos:] “A gente propôs 20 artistas eles vão pensar bem a respeito, vão dar boa parte [do museu]”. [...] Foi uma malandragem [...] do tipo você junta 18 artistas jovens, mas competentes (tá, nem todos, mas a maioria) [...] Não tem como os caras recusarem. Tá aí a malandragem [...] se você junta 5 que já são foda os caras recusarem eles vão se colocar numa posição que não [...] não vão conseguir segurar [...] Começamos as reuniões mais ou menos bem. A gente fez 2 ou 3 reuniões, na terceira já tava saindo um pra cada lado, [...] ninguém tava aguentando mais porque as pessoas tavam brigando demais. A gente não chegou a resultado algum, resumindo [...] tanto que o nome da exposição não existe nunca existiu [...] Todo mundo tinha direitos e ao mesmo tempo todo mundo tinha desejos e os desejos eram conflitantes. [...] Cada um queria fazer o seu, queria garantir o seu lugar ali [...]. Era um vale tudo. [...] Eu, a Juliana e a Vanessa, a gente decidiu que ia fazer um escritório mesmo [dentro do museu, com móveis, etc., onde os artistas permaneciam...] Depois, o Tony foi chegando e [acabou] fazendo parte [do escritório] Eu fiz [também] aquele trabalho do furinho que na verdade não fiz, a coisa tava lá. Dai eu fui lá e coloquei um adesivo. [com o número correspondente a ele enquanto artista da exposição] e “pronto. Esse aqui também é meu” [...] Em 2004, quando eu tava no escritório ainda, mandei um portfólio pro Centro Cultural São Paulo. Eu nunca tinha mandado nenhum portfólio pra lá [...]*

Você fez portfólio com fotos?

*Não. Foi muito semelhante ao portfólio que eu tinha mandado pro Memorial [pra fazer a primeira individual]. Era uma pasta de arquivo morto, tinha até algumas coisas em impressão em papel higiênico, fotos coladas, carimbos também, [...] folhas soltas. [...] Eu mandei bem consciente, tipo eu vou mandar porque é claro que [...] vou arriscar uma entrada nesse lugar [...]*

Tinha um edital da instituição?

*[...] Tinha, tem um edital bem concorrido ano a ano, todos os anos. E eu não sabia disso, não sabia do histórico desse edital, sabia bem por cima [...] sabia que realmente [...] era um tanto difícil, mas eu queria mandar assim mesmo pra ver qual é [...] (Cleverson Salvaro, em conversa gravada em maio de 2010)*

O artista foi selecionado pelo edital a que se refere e, em 2005, realizou uma exposição (*Coletiva do programa de Exposições 2005 do Centro Cultural São Paulo*) e uma individual em São Paulo. Nessa exposição coletiva aconteceu uma situação muito interessante: Cleverson enviou o trabalho que seria exposto dentro de uma caixa e a caixa não foi aberta. O trabalho foi exposto dentro da caixa ou, a caixa foi exposta com o trabalho enviado para a exposição dentro. Cleverson voltou de São Paulo, havia aberto o primeiro edital *Bolsa Produção para Artes*

*Visuais* da Fundação Cultural de Curitiba. Cleverson pensou:

[...] vou dar uma última cartada, se der certo eu continuo se não, não vou ficar mais mexendo nisso, porque eu fui pra São Paulo, São Paulo foi legal [...]

Mas as coisas deram “errado”?

*Deram um pouco, de certa forma, não tavam rendendo, sabe? Você trabalha, trabalha e a coisa não rende [...] São Paulo poderia render mais. Eu vi o quanto lá era pra mim denso e tenso ao mesmo tempo [...] era muita coisa sabe [...] (idem)*

Cleverson se inscreveu na *Bolsa Produção* com um projeto, segundo ele, “feito para ser aprovado” (e foi): *Álbum*. Tratava-se de um álbum de figurinhas (pequenas gravuras feitas com imagens fotográficas) de 100 pessoas relacionadas às artes visuais que moram e trabalham em Curitiba.

No final de 2004, Cleverson e Rodrigo Dulcio deram início a um projeto que Cleverson destacou como algo bastante significativo em sua *trajetória*: uma intervenção em um estande imobiliário abandonado e em ruínas. Rodrigo e Cleverson faziam trajetos semelhantes para ir de casa para o centro e do centro para casa, e passavam pelo estande abandonado. Ainda durante o período da exposição do MAC, entre setembro e outubro, os dois se encontraram e manifestaram o interesse comum em “fazer algo” naquele espaço. No final de novembro, início de dezembro, começaram a trabalhar no espaço. Em 11 de janeiro de 2005, com a chamada “artistas plásticos transformam as ruínas de um imóvel numa intervenção estética”, a Gazeta do Povo publicou a matéria *Restos (i)mortais de uma cidade: Cleverson Salvaro e Rodrigo Dulcio ocuparam um antigo estande de vendas imobiliárias*. Seguem alguns trechos da matéria de Adriane Perin:

[...] Pelas mãos da dupla, em meio ao mato que cresceu no terreno e à mata nativa que domina um quarteirão inteiro, a obra surgiu,

literalmente, no entulho da ruína de um estande de vendas imobiliárias. E fez o caminho inverso dos grandes centros urbanos: ao invés de grafismos subirem por paredes malcuidadas, ricos, rabiscos e desenhos foram retirados e novos tons, com toques inusitados de arte, vieram tomar o seu lugar.

Uma parede e meia, dois buracos que já foram portas e um chão de ladrilhos encerados. Só isso bastou para os artistas. Ao redor, um belo pedaço de mata nativa, onde já se quis construir um condomínio – e, ao lado, o abandono público e privado de uma espaço que já foi a área de convivência de moradores da região.

Em um dos “buracos”, que ganhou uma portinhola, quem chega mais perto vai encontrar uma pequena plantação, que desde o dia do “lançamento” do projeto, 12 de dezembro, germinou: chuchus estão crescendo no lugar de erva daninha. Na outra porta, foi entulhado todo o lixo que jazia no local. [...] (Gazeta do Povo, 11 de janeiro de 2005).

*A gente [...] bolou uma situação que era convidar [...] pessoas do meio artístico, mesmo porque a gente tava fazendo isso pensando em arte [...] “Isso daqui é um gesto artístico [...] e o resultado disso, que é um objeto, também é” [...] A gente chamou as pessoas [...] pra começar a coisa : “[...] a gente apresenta pra vocês assim como a gente abre uma exposição, só que ela vai ficar aqui na rua, aberta, qualquer pessoa pode vir a qualquer momento [...] porque isso aqui tem fluxo tal, diferente de uma exposição [...] em qualquer momento a coisa tá acontecendo”.[...]*

Vocês fizeram um coquetel?

*Fizemos. Tinha cachaça, nectarinas e vina [...] E as pessoas foram [...] A gente fez essa coisa porque [...] conversando com o Rodrigo, [pensamos]: “a coisa existe, a gente já chamou as pessoas que tem a ver com o nosso círculo de proximidade. Quem a gente pode ativar com o que a gente tem agora, com os nossos próprios meios, mandar e-mail, ligar, conversar? [...] A gente fez uma coisinha assim, um flyerzinho, impressinho [...] era um cartão, [com] um endereço e uma imagem [que] a gente distribuiu. Foi ali até que eu fiz a minha primeira serigrafia, que o Rodrigo me ensinou. Aliás não fui nem eu, foi ele que fez e eu ajudei, mas já foi numa parceria ali [...]. Conversei com ele: “eu tenho como acessar o jornal, eu sei como fazer isso, você topa acessar o jornal?” Porque [...] a gente acessa [...] naquilo que vale a pena [...] A gente achou que valeria até pra ampliar [...para além das] pessoas que passassem por ali naturalmente, [...] daí a gente [...] ligou para a Gazeta e rolou [...] mandei um e-mail na verdade [...]”. (Cleverson Salvaro, em conversa gravada em maio de 2010)*

O trabalho teve desdobramentos dois anos depois em uma das exposições da 4ª Mostra Latino-Americana de Artes Visuais (Vento Sul), em 2007, em um projeto curatorial de Paulo Reis sobre narrativas urbanas com artistas de Curitiba.

*O convite do Vento Sul foi do Paulo para nós [... Optamos pelos] desdobramentos daquilo como trabalho também no espaço institucional [...] Porque ele, nele mesmo, não tinha mais sentido. Tanto porque a gente tinha invadido esse espaço, então a gente não ia invadir*

*novamente o mesmo espaço, até porque agora tinha um muro [que] a gente ou quebraria [...] e faria uma ação realmente mais drástica e arcaria com isso, ou não, porque a instituição não viria a nosso favor nesse sentido [...] Então [...] a gente [...fez] uma história no museu pegando elementos que a gente tratou naquele espaço pra tratar aqui nesse espaço [museu], fazer uma conexão dessas discussões. (idem)*

Em 2006 Salvaro fez sua segunda exposição individual, *Irr*, na Casa Andrade Muricy, a terceira em 2007 na galeria Ybakatu (: *dois pontos*) e, em 2008, *Duto*, na sala Adalice Araújo, na Universidade Tuiuti do Paraná. Em parceria com Joana Corona<sup>24</sup>, também em 2008, realizou a exposição *n'outro*, no SESC da Esquina. Participou de uma série de projetos em 2008 como *Arte em Circulação* (de Rubens Pillegi<sup>25</sup> e Margit Leisner), *Galerias Subterrâneas*, (de Goto), e da exposição portátil *Amor – leve com você* (Regina Melin<sup>26</sup>). Dentre as exposições coletivas estão, em 2008, *Sintomas* (em comemoração aos 25 anos do Ateliê de Gravura do Solar do Barão), *Poéticas da Percepção* (no Museu Orcar Niemeyer), *10º Salão Victor Meirelles* (Florianópolis/SC); e em 2009, *Coleção* (Fundação Bradesco/Florianópolis), *Gabinete* (Museu Victor Meirelles), *Houston: we've had a problem* (Galeria Casa da Imagem) e *Também* (Memorial de Curitiba), dentre outras. Em 2009 Cleverson foi selecionado para o *63º Salão Paranaense*.

Em 2008 optou (novamente, pois já tinha participado em 2007) do processo seletivo para ingressar no programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Mestrado, do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Foi aprovado na linha de pesquisa *Processos*

<sup>24</sup> Joana Corona é formada em Ciências Sociais (fez parte do curso na UFPR e parte na UFSC). Hoje faz mestrado em Literatura na UFPR e desenvolve projetos que dialogam tanto com literatura quanto com as artes visuais. É companheira de Cleverson Salvaro.

<sup>25</sup> “Artista plástico, produtor independente, escritor e crítico de arte. Escreveu no jornal Folha de Londrina de 1999 até 2007 [...] Assina textos no blog “Arte em circulação”, do Canal Contemporâneo ([www.canalcontemporaneo.art.br](http://www.canalcontemporaneo.art.br)) desde 2003 [...] Idealizou e coordenou o evento “Arte em Circulação, om o patrocínio da Caixa Cultural, levando artistas do Rio de Janeiro para troca de experiências com coletivos a artistas de Curitiba/Pr. Sobre gestão autônoma e agenciamento de circuitos – maio/2008. Autor do livro ALFABETO VISUAL, publicado em setembro de 2003.” Fez parte da comissão julgadora do *59 Salão Paranaense*, na qual Cleverson Salvaro foi premiado. (Fonte: [http://rubenspileggisa.blogspot.com/2010\\_06\\_01\\_archive.html](http://rubenspileggisa.blogspot.com/2010_06_01_archive.html), visitado em 05/06/2010).

<sup>26</sup> Artista, professora e orientadora de Cleverson Salvaro no mestrado.



*Artísticos Contemporâneos*, sob a orientação da Professora Dra. Regina Melim. Embora o artista tenha afirmado que a sinopse de sua proposta de pesquisa esteja desatualizada no site do programa, a citei porque dá uma ideia do que ele ao menos pretendia pesquisar:

A partir de cinco trabalhos que realizei nos últimos anos, traço uma análise geral que serve de ponto de partida para pensar situações propulsoras de circuitos em arte contemporânea, fazendo uso das ferramentas acadêmicas para elaborar problemas relevantes no campo de referências e conceitos. Pensar em como as ações concomitantes de trabalhos diferentes podem se relacionar para a experimentação de novas redes de pensamento. Indicação de trajetos e circulações ou gestos simples como ajuntamento de resquícios da cidade durante a flânerie; ação de limpeza, cuidado prolongado e contínuo com algum espaço específico – fundação de um lugar simbólico. Como, distendendo temporalidades, perceber a condição do objeto em relação à paisagem política e ainda pensar a construção do registro.

(Fonte: <http://ppgav.ceart.udesc.br/ppgav.htm>, visitado em 04/06/2010)

Cleverson Salvaro inscreveu-se e foi selecionado pela Edição 2008/2009 do Rumos Artes Visuais, do Instituto Itaú Cultural, sediado em São Paulo. Em decorrência disto participou, no ano de 2009, com os demais selecionados do programa, da exposição coletiva *Trilhas do Desejo* em São Paulo e no Rio de Janeiro, e *Um lugar a partir daqui*, em Brasília (com parte dos selecionados). Um dos integrantes da comissão de seleção foi Paulo Reis.

*Quando soube que ele [...estaria] na comissão do Rumos, eu sabia que [...tinha chances de] entrar [...], eu acreditava bastante.*

*Por que ele estava?*

*Também. Porque tava numa situação assim: “[...] tem um cara que é de Curitiba” [...]. Outras pessoas me falavam a mesma coisa e eu pensava “ah [...] pode ser que sim, eu acho que assim”*

*As outras pessoas te falaram a mesma coisa o quê?*

*Que eu poderia ter muita chance [...] eu achava que iam ter mais pessoas [...] O cara tá lá representando uma cidade [...], ele tem então a possibilidade de colocar um olhar diferente sobre esse mesmo recorte que todo ano tem e que as coisas nunca mudam, são sempre as pessoas do Rio e São Paulo prediletas de todo o circuito nacional [...] O cara é de Curitiba... se não tiver pelo menos algumas pessoas de Curitiba pra [...] mostrar um pouco dessa outra realidade fora Rio/São Paulo, que por mais que a gente duvide, ainda existe. Porque um é o centro comercial financeiro e outro que é, ainda, a capital do império. Porque não mudou nada, ele [o Rio de Janeiro] ainda se acha o*

*centro do Brasil apesar de tudo [...]. Acho que justamente por isso, por ele [Paulo] comentar bastante sobre o meu trabalho e o que o meu trabalho representa dentro do que ele faz.*

*Do trabalho dele?*

*É. [...] Eu imaginava: se eu fizer direitinho, se eu não vacilar... Porque nas edições anteriores do Rumos eu fiz umas coisas que não tinham nada a ver. Inclusive em uma outra que ele tava, duas edições anteriores, que tinha aquela história do mapeamento ainda, que até o Pipoca Rosa foi mapeado [...], eu fiz um projeto que não tinha absolutamente nada a ver. [...] Eu não entendia direito essas coisas e eu não tinha um puto no bolso, eu não tinha nada. [...]. Daí eu fiz um desenho à caneta e mandei assim mesmo, pra dizer: "olha, tá aqui, um projeto" [...] A Cristina Tejo [uma das curadoras da edição...] achou que isso era uma afronta, sabe? Mas ao mesmo tempo sem perceber que, porra, a realidade das pessoas não é aquela que você acredita que seja. Eu não tinha realmente um puto [...] pra mandar uma carta simples pelo correio, eu tive que pedir um dinheiro emprestado pra mandar um desenho de caneta bic [...]. (Cleverson Salvaro, conversa gravada em maio 2010)*

Cleverson conheceu Cristiana Tejo em Faxinal, em 2002.

*Ela circulou por aqui [em Curitiba pelo Rumos Artes Visuais] e queria ver meu trabalho porque as pessoas falaram: "veja o trabalho dele" e ela já me conhecia antes [da seleção do Rumos...]. Ela veio [pra Curitiba] e foi pra Casa Andrade Muricy receber portfólios e conversar com os artistas.*

*Aquele esquema de leitura de portfólio...*

*Eu falei: "não vou fazer isso [...], na boa, [...] porque ela vai lá, vai ficar vendo portfólio, conversando, vai ficar com a cabeça cheia, não vai nem ver nada [...] Além do mais, que disposição chegar e fazer isso da nossa parte. [...] não quero fazer isso, não tô disposto". Só que mesmo assim a gente já se conhecia de Faxinal, já tinha se visto por aí, já tinha se visto rodando pelo Brasil e São Paulo e tal [...E] naquele dia [...] ela entrou em contato comigo [...] e a gente se encontrou. (Cleverson Salvaro, conversa gravada em maio 2010)*

### 1.3 Tony Camargo

Tony Camargo, assim como Lilian Gassen, veio do interior para capital. Nasceu em 1979, em Paula Freitas, cidade próxima à

União da Vitória, no sudeste paranaense, onde viveu até vir para Curitiba cursar Educação Artística (habilitação em desenho) na UFPR.

*Pra começar a gente era pobre na família, muito pobre [...]*

*Seu pai trabalhava com construção quando nos conhecemos, certo?*

*Trabalha até hoje [...].*

*Mas hoje ele tem o sítiozinho dele...*

*Hoje tem. Mudaram as coisas [...] Porque meu pai [...] morou 13 anos em São Paulo com a minha mãe e lá ele [...] se estruturou mais. Hoje a vida é bem melhor, mas minha infância foi na pobreza. Não tinha nem luz elétrica, nem água encanada. Tinha um poço [que] a gente pegava água. [...] E além disso a gente era evangélico, crente, e no interior isso é tenso... Era da Igreja Assembleia de Deus. A doutrina era super severa, então tinham muitas coisas que a gente não podia fazer: assistir televisão, [...] na escola não podia se envolver com esporte nenhum, a minha irmã não podia usar calça nunca, só saia [...] e isso foi criando vários complexos porque a gente sofria preconceito no colégio. Eu fui tendo vários complexos assim na infância. Aí a minha mãe pegou uma doença muito séria, hanseníase, e complicou ainda mais a situação porque ela não podia dar atenção pra gente, tinha muito problema para resolver [...]*

*Eu prestei vestibular pra direito três vezes e não passei. Como tive dificuldade de passar fui fazer cursinho lá em União da Vitória mesmo. Aí eu ficava desenhando na apostila, fazendo caricaturinha. [...] Me perguntaram porque eu não fazia artes visuais. [...] Vi lá no livrinho de cursos da UFPR e fui fazer. Naquele ano tentei direito também, em São Paulo, mas não passei. Então eu vim fazer faculdade. Mas vim fazer porque era desenho [Educação Artística com habilitação em desenho...] Eu me ative mais à habilitação do curso [...] que ao curso de Educação Artística [...] Eu já tava aqui na faculdade e ainda não sabia o que era artes plásticas. Achava que era um negócio de cirurgia plástica. E ainda cheguei a ficar um ano na faculdade, sem noção do que é produzir arte, trabalhar como artista [...] Daí através do Geraldo principalmente, mas o Ricardo Carneiro também foi muito importante pra isso [...] Eles dois foram os responsáveis por eu [...] me ligar que qualquer um poderia fazer [arte], qualquer pessoa que quiser pode se transformar num artista. [...] Desde o primeiro momento que eu percebi isso eu encarei como uma coisa que ia acontecer mesmo. [...] Nas] oficinas de desenho eles já traziam propostas muito interessantes. [...] Lembro que o Ricardo trouxe propostas [onde] eu acabei conhecendo trabalhos como do [Eduardo] Sued<sup>27</sup>, o Geraldo falava muito do Matisse<sup>28</sup>, [...] Isso ampliou a partir do 2º ano quando eu criei uma afinidade muito grande com o Geraldo. Tanto eu, quanto a Lilian e o Otávio, o Willian.... Mas principalmente eu e a Lilian [...] Praticamente todo final de semana a gente tava na casa dele*

<sup>27</sup> Nascido no Rio de Janeiro em 1925, Sued é “pintor, gravador e desenhista. Gradua-se na Escola Nacional de Engenharia do Rio de Janeiro, em 1948. [...] Entre 1950 e 1951, trabalha como desenhista no escritório do arquiteto Oscar Niemeyer (1907). Em 1951, viaja para Paris, onde frequenta as academias La Grande Chaumière e Julian [...] Retorna ao Rio de Janeiro em 1953 e frequenta o ateliê de Iberê Camargo (1914-1994) para estudar gravura em metal tornando-se mais tarde, seu assistente. [...] O artista não se vincula a nenhum movimento mantendo-se alheio aos debates da época. Sua carreira teve uma breve etapa pautada no figurativismo, mas logo se encaminha para abstração geométrica. Nos anos 1970, aproxima-se das vertentes construtivistas, desenvolvendo sua obra a partir da reflexão acerca de Piet Mondrian (1872-1944) e da Bauhaus”. (Fonte: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia>, visitada em 05/06/2010)

<sup>28</sup> Henri Matisse foi um “pintor, escultor, artista gráfico e projetista francês. Por volta de 1920 passou a ser considerado, ao lado de Picasso, como um dos maiores pintores vivos [faleceu em 1954], e foi o mestre das tendências artísticas que se caracterizavam pelo padrão caligráfico e o uso abstrato das cores puras [...]” (Dicionário Oxford de Arte 2007 :336).

[...] *E aí a gente tava na casa de um artista, uma pessoa que fazia isso o tempo inteiro, tava envolvido com isso [arte] o tempo inteiro e a gente foi conhecendo [...] outros artistas que iam lá, como a turma do Fábio Noronha, o Fernando, o Alex Cabral, a Débora [Santiago], a Dani Vicentini, [...] o Octávio Camargo, a Denise Bandeira* <sup>29</sup>[...] *dessa forma foi que eu fui me envolvendo cada vez mais com a coisa e aí já no segundo ano da faculdade comecei a participar de exposição.*

O que que vocês faziam na casa do Geraldo?

*Falava de arte, basicamente de arte, mas não só, também tocava... [...]*

*Aí a gente primeiro fez essa exposição dentro da faculdade. Teve uma exposição antes dessa da [Sala Arte & Design, a partir da qual começou o Pipoca Rosa e onde Tony expôs Escultura com Cabides] no hall do Teatro da Reitoria [...] E foi importante [...] E aí depois que a gente fez [...] essa exposição na Sala Arte & Design. Teve um edital para um espaço que agora não existe mais que é o Interamericano [...] Era um edital anual que [...] era tradicional já, e aí eu mandei [um]a proposta pra lá. [...] Eu fiz um projeto, mandei [...] e dei sorte [...] que a Eliane [Prolik] tava na seleção, na comissão. Depois acabei conhecendo ela e acabei descobrindo que ela [...] tinha gostado bastante da minha proposta. Que os meus trabalhos eram diferentes [...] Foi muito importante aquela exposição no Interamericano porque eu poderia ter desanimado, [...] desencorajado porque eu tava muito romanticamente envolvido com a coisa. Pensava: então arte é conceito e se conceito pode ser arte, eu posso ser artista [...] eu não gostava do meu desenho, [...] de qualquer coisa gestual minha. Quando [...] percebi que a arte podia ser uma ideia, quando eu descobri [Marcel] Duchamp<sup>30</sup>, Waltercio Caldas<sup>31</sup>, eu pensei: [...] posso bolar coisas sem nem botar a mão. Então isso significa que posso ser artista mesmo não tendo talento nenhum. [...] Hoje eu tenho outra ideia de trabalho, mas imaginava o talento ainda como uma coisa equivocada. E aí eu fiz trabalhos que [eram] praticamente conceitos. Foram objetos, mas objetos [...] deslocados em coisas mínimas [...] Mande um trabalho que era um cadeado [para o edital do Interamericano...] Hoje ele nem tá no meu portfólio. Nenhum dos trabalhos estão no meu portfólio, dos que eu mostrei lá. Mas [um] era um cadeado [...que] botei direto na parede, [...] como se tivesse fechando uma coisa, [...] travando uma coisa que não abre,*

<sup>29</sup> Todas pessoas relacionadas ao universo das artes visuais que trabalhavam, viviam ou circulavam frequentemente por Curitiba. Daniela Vicentini foi uma das curadoras do 62º Salão Paranaense, em 2007, do qual Tony Camargo participou como artista selecionado.

<sup>30</sup> Segundo o Dicionário Oxford de Arte, Marcel Duchamp foi um “artista e teórico de arte francês que [...] é visto como uma das figuras mais influentes da arte do século XX devido à originalidade e fertilidade de suas ideias”. Por vezes sua “façonha” de expor um urinol assinado e intitulado *A fonte* em um conceituado espaço expositivo na década de 1920 parece operar como uma espécie de mito fundador da *arte contemporânea*. “Duchamp tornou-se uma lenda ainda em vida. Tanto cotidianamente quanto em suas realizações artísticas, fez mais que qualquer outro homem para modificar as concepções de arte no século XX. Tentou, sem sucesso (como ele mesmo reconheceu), destruir a mística do gosto e desmontar o conceito de beleza estética, e em 1962 disse: 'Quando descobri os *ready-mades* pensei em desencorajar a estética... Joguei na cara de todos uma caixa de garrafas e um urinol, que são hoje admirados por sua beleza estética'. Não obstante, inscreve-se entre os poucos que, em sua geração revolucionaram os conceitos de arte e beleza” (2007: 162 e 163).

<sup>31</sup> O carioca Waltercio Caldas nasceu em 1946 e ainda hoje vive e trabalha no Rio de Janeiro. “Sua obra caminha na contramão do mundo espetacular e barulhento em que vivemos. Aliando uma fina inteligência formal, jogos provocativos e, por vezes, bem humorados para o olhar, Waltercio Caldas gera interrogações sutis para cada espectador, nos ensinando a ver para além do que o hábito nos ensina. O artista estudou no Museu de Arte Moderna com Ivan Serpa, ainda nos anos 1960. Nos anos 1970, editou a revista *Malasartes* e lecionou artes e percepção visual no Instituto Villa-Lobos. Começou a expor em 1973 [...] É hoje considerado um dos artistas brasileiros de maior renome internacional, tendo exposto em diversos países [...] seus trabalhos estão nos acervos dos principais museus do mundo [...] Sua produção é analisada em diversos livros. (Fonte: [http://www.cultura.gov.br/brasil\\_arte\\_contemporanea/?page\\_id=183](http://www.cultura.gov.br/brasil_arte_contemporanea/?page_id=183), visitada em 05/06/2010)



*Imagem 18*  
Tony Camargo  
**Escultura com Cabides**, 2001  
Objeto de aço, 11 X 11X 30 cm

[...] *que não faz o menor sentido.*

Você mandou uma proposta textual?

*Eu mandei as imagens, [...] o desenho e um texto [...] Fiz um desenho porque na verdade não importava pra mim [...] o objeto em si, [...] depois que eu fui aprender a arte plástica mesmo. Mas pra mim era a ideia que tava acima de tudo naquele momento [...] Um dos trabalhos era esse cadeado, o outro trabalho era um dicionário. [...] Fui num sebo e comprei um dicionário simples [...] da língua portuguesa e a ideia era a seguinte: [...] abri ele na palavra dicionário e circulei a palavra [...] e mostrei] ele aberto na página onde tava a palavra dicionário circulada. [...] Era uma coletiva de cinco artistas [...] em 2000. [...]*

*Mas rolou o Pipoca em 2000 [a ação]. A Lilian me falou que o grupo partiu de uma iniciativa sua...*

*Se ela falou isso ela foi generosa [...] Porque [...] a iniciativa foi conjunta, foi tanto minha quanto dela. [...] Até acho que foi mais dela do que minha. Eu já tinha, pelo o que eu lembro, mais interesse em [meu] trabalho particular do que necessariamente na discussão em grupo [...] A gente foi junto falar com o Octávio, com a Livia, com o Willian [...] e a Raissa. Na primeira vez que a gente convidou [o William] ele falou que não poderia participar das reuniões porque ele jogava basquete [...] no sábado [...], mas a gente ficou sempre insistindo com ele e a partir de um determinado período ele começou a se envolver.*

*Mas foi depois da ação da pipoca que eu lembro...*

*Antes ele já tinha se envolvido e ido em algumas reuniões e tal, mas ele não esteve na discussão do trabalho das pipocas.*

*E o que foi a ação das pipocas pra você?*

*Foi bem importante [...] Eu aprendi [que] você deve encarar as coisas, as oportunidades [...] como grandes coisas mesmo, [...] como a maior coisa do mundo [...] porque transforma ela nisso mesmo, ela sem sombra de dúvida vai dar resultados se você vê ela dessa forma. [...] A “ação das pipocas” era a gente tendo a oportunidade de poder ser artista, poder criar um trabalho [...] que a gente sabia que ia ter repercussão, sem dúvida, pelo próprio desenho do trabalho. A [...] repercussão dele [...] estava envolvida no trabalho. [...] Foi um momento de grande empolgação de todos do grupo e [...] por isso é que ele foi importante. Depois a gente já tinha uma disciplina e um entrosamento muito bom de um ano, quase dois anos, de discussão e contato [...] Foi fundamental para todos do grupo [...] no caminho pra trabalhar com artes.*

*Como ele se fez fundamental? [...]*

*A gente fez uma operação que estava diretamente relacionada ao meio, e o meio era nossa matéria-prima. Não 'o' circuito. 'Algum circuito'. Aquele que a gente criasse, aquele com o qual a gente se envolvesse. Então a gente foi atrás de nomes e isso a gente conseguiu, por exemplo, no Solar do Barão, [...] outros diretamente com artistas [...]. Nomes e endereços de pessoas, críticos, artistas e pessoas envolvidas com o meio. [...] A gente teve o cuidado de transformar elas na nossa matéria prima, o envolvimento com elas foi a matéria prima do trabalho. Então era fatal que surgissem boatos, conversas a respeito das pipocas uma vez, inclusive, que a ação foi sem autoria nenhuma. Não foi divulgada autoria no momento da ação, [...] foi secreta. E isso era uma estratégia plástica, [...] de fazer as pessoas se*

*comunicarem, [...] de mexer com o meio. [...] A a gente tinha previsto uma data [...para] entrar em contato com o jornal, mas antes de chegar essa data, eles já tavam procurando a gente porque foi impactante [...] teve imagem, foi uma coisa que aconteceu [...] parecia um protesto, ninguém sabia o que era. Então existia esse controle, [...] antes de tomar a atitude a gente já sabia que ia ter uma boa divulgação dela e a divulgação fazia parte do trabalho inclusive.*

*A gente bolou um projeto [Tony e Lilian...] de trabalhos particulares. Trabalhos dela e trabalhos meus, não tinha nenhum trabalho em conjunto. E daí foi aprovado [...] junto com o de outro artista [...], a Rosemeire Cavasin. E aí o Marcos Kimura que administrava o espaço [Galeria da Caixa] achou que a gente realmente não tinha currículo nenhum ainda. Tinha, mas era muito fraco. Então ele achou que seria complicado colocar só a gente e colocou mais um artista [...] Foi a primeira oportunidade de experiência de montagem de exposição, do que é montar uma exposição, você organizar a exposição, dispor os trabalhos no espaço. Essa foi a primeira boa experiência [...] Foi a primeira oportunidade de realmente você pensar a exposição, [...] Pensar o que é o espaço...*

*E disso vocês foram convidados pra Castro?*

*Exatamente, essa mesma exposição [...] Foi bem bacana e o Marcos Kimura tinha contato com o pessoal de Castro, foi ele que levou a exposição pra lá [...] (Tony Camargo, conversa gravada em maio 2010)*

Em 2001, mesmo ano em que se formou, Tony Camargo foi selecionado para o 58º Salão Paranaense, do qual também participou

Cleverson Salvaro.

*Entrar no Salão era uma coisa muito importante, muito legal, um orgulho gigantesco. [...] E engraçado é que eu tinha certeza que eu ia entrar quando eu fiz os trabalhos [...], para o Salão [...] Eu caprichei tanto na confecção das peças, na ideia delas, que eu tinha certeza [...] [Mande]i três trabalhos. Um chama Trajetória em 137º [...] Esse eu mantenho no meu portfólio até hoje [...]. [Era feito] com uma placa de madeira, de compensado forrada com tecido usado em mesa de bilhar [...] Eu descobri um lugar aqui em Curitiba que fabrica [bolas de bilhar.] Descobri que eu poderia fazer as bolas com números trocados, com letras no lugar de números, com formas diferentes. Tendo essa possibilidade eu troquei as bolas. Por exemplo: [...] nesse trabalho eu usei a bola 8 [...] que é preta e branca [...] Eu inverti todas essas cores [...], como se fosse um negativo. [...] Aí tem uma haste de latão [...] Era [...] uma escultura de chão. [...] Essas hastes de metal [...] passavam dentro das bolas [de bilhar]. A outra [peça] era um taco de bilhar [que] entrava dentro da bola e a ponta dele saía em um outro lugar. [...] Era um] taco torto, com uma bola embutida dentro dele, com uma base verde [...] Uma escultura [...] influenciada bastante pela forma do trabalho do Waltercio [Caldas]. E o terceiro trabalho não tá no meu portfólio [...]*

*Por que?*

*Não considero um trabalho [...] resolvido ainda [...] ele [...] chama 14. São duas bolas, [...] uma em cima da outra, como se estivessem equilibradas, mas tem um pino que segura elas que você não consegue ver [...] porque tá dentro delas. [...] São duas bolas 14 e uma delas tá na cor original, [...] verde, e a outra tá ao contrário, [...] vermelha. (idem)*



*Imagem 19*  
Tony Camargo  
**A Falha Perfeita**, 2001  
Escultura: madeira, tecido, taco e bola de bilhar



*Imagem 20*  
Tony Camargo  
**Trajetória em 137 Graus**, 2001  
Escultura: madeira, tecido, aço e bola de bilhar

Tony viveu em Curitiba durante a faculdade com o dinheiro que seu pai enviava. Morou em diferentes lugares: em uma república (em um pequeno apartamento) com outras pessoas que vieram de União da Vitória fazer faculdade em Curitiba, em uma pensãozinha, na CELU (Casa do Estudante Luterano), em um quarto alugado – tudo segundo as possibilidades financeiras do momento. Depois Tony morou em um ateliê que dividiu com Margit Leisner, em uma casa, onde dividia o aluguel com artistas que utilizavam o espaço como uma espécie de depósito, e hoje mora com Juliana Burigo, sua companheira.



Da onde vinha grana pra esses trabalhos?

[...] *Meus trabalhos sempre eram coisas baratas. [...] Criava partindo disso também. Tinha ideias em cima de coisas acessíveis [...] Depois da exposição do Interamericano eu comecei a frequentar muito lojas de construção, tipo Balaroti. Ficava olhando os objetos, [...] procurando objetos que eram acessíveis, que eu podia comprar e transformar em trabalho. [...]*

Mas a exposição do Alfredo Andersen foi cara...

[...] *O Geraldo me levou até o Beto Batata e aí eu apresentei [para ele] um projeto de exposição. Eu já tinha o espaço do Alfredo Andersen [...]. Mostrei o projeto dos trabalhos que eu queria fazer e ele bancou em troca de um trabalho [...] Ele escolheu um alvo. E aí foi a primeira vez que eu fiz um trabalho que tinha [...] um pouquinho mais de investimento. Hoje é uma coisa normal na minha produção.*

*Ontem, por exemplo, eu tive uma perda [...] de matéria-prima, de mdf, que equivale ao valor dos tacos que eu fiz naquela época. [...] Ter a possibilidade de investir pra produzir foi uma coisa bem legal, mudou bastante as coisas. (Tony Camargo, conversa gravada em maio 2010)*



*Imagem 21*  
Tony Camargo  
**Alvo A**, 2002  
Aço cromado e cortiça

A exposição a que Tony se refere, foi sua primeira individual.

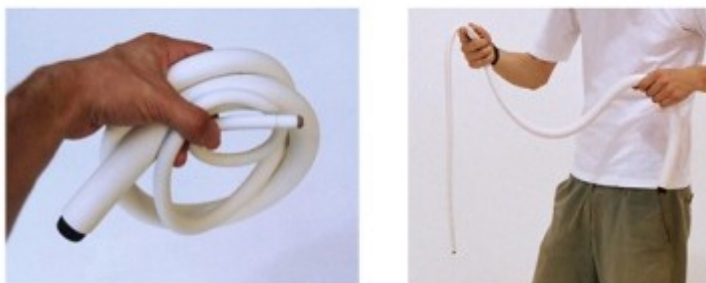
*É só você e ninguém mais. [...] É tua a escolha do que vai ser mostrado. Isso sem sombra de dúvida vai fazer você se transformar, [...] começar a aprender [...] A importância [da exposição] foi gigantesca. Os trabalhos [...] foram muito corajosos pra mim na época. [Eram] coisas que eu não sabia o que tava fazendo. [...] Eu sabia com o olho [...], eu sabia quando o trabalho era bom, mas não sabia explicar por que, nem pra mim mesmo [...]*

E qual era a certeza que você tinha?

*Eu tinha uma certeza tátil [...] Hoje eu sei como que isso acontece. O artista nunca sabe na verdade sobre o trabalho [...] Geralmente o trabalho não tá muito bom se você entende ele. O trabalho é sempre superior ao que você sabe. Ele é uma investigação, ele tem um caráter de coisa feita projetadamente, sempre tem um caráter investigativo [...] Eu tinha uma percepção bastante aguçada e até imaginava a qualidade do trabalho mesmo antes de confeccionar, já imaginava o que eu ia ter como resultado visual plástico. E eu acreditei nisso, mesmo sem ter explicação [...] Foi muito mais pelo o que eu imaginava, [...] do que eu entendia de arte, conceito [...] e foi aceitadíssimo, [...] E um trabalho muito importante, “os tacos” são dos [...]*

*mais importantes que eu já fiz [...] Eles foram os primeiros trabalhos a assuntar o principal assunto do meu trabalho hoje, [...] que é a ausência de corpo [...], como ocupar o espaço sem ocupar espaço. Como você fazer, criar, desenvolver o objeto no mundo sem [...] que tenha volume. É claro que isso é uma metáfora, é impossível. Mas toda a minha concepção de trabalho hoje é essa: criar coisas que, de alguma maneira, não estejam nelas, estejam fora delas. Os tacos eram isso, eles não tinham lugar, não tinham onde estar no mundo.*





*Imagem 22*  
Tony Camargo  
**Taco de Borracha**, 2002



*Imagem 23*  
Tony Camargo  
**Tacos**, 2002  
latão e alumínio

*A outra individual, [no MuMA em 2004] foi muito bacana. Era um espaço gigantesco e eu desloquei os objetos que estavam no meu ateliê pra lá. Também foi fundamental como atitude, [...] coragem pra fazer o negócio. Depois disso eu tenho mais uma exposição [...], na Andrade Muricy, que é justamente uma continuação dessa no MuMA e trouxe todo um complexo [de coisas] que hoje tá embutido no meu trabalho com as fotografias: é uma maledicência do Antônio K [...] Eu entrei no Rumos com essa proposta. Era tão imaterial, a coisa, tinha tantas possibilidades que no Rumos queriam mostrar o meu computador com as coisas que eu projetava, com as imagens que eu fazia, os textos que eu escrevia [...] Eu achei que não era legal, [...] que aquilo não era trabalho, era uma matéria prima de estudo e falei que só topava participar se fosse pra fazer um trabalho mesmo [...], dentro daquela ciência, mas eu precisava transformar em um objeto. [...] Daí eu fiz um trabalho específico dentro disso que chamei de Aparelho para apresentação de postura. Chamei de aparelho porque precisava criar um aparelho pra mostrar uma coisa que tava muito teórica, muito fluida, não tinha matéria necessariamente.*

*Em 2005 eu participei do Panorama. Com certeza é importante pra qualquer artista [...] Foi uma entrada mesmo no circuito nacional e o início dos contatos pra poder conseguir galerias.*

*E como você foi parar no Panorama?*

*O curador veio pra Curitiba e andou falando com algumas pessoas e indo nos ateliês [...] Nessa ele acabou indo no meu ateliê e lá que aconteceu, ele gostou do meu trabalho. Eu nem esperava, nem imaginava assim que ele fosse chamar. Depois eu recebi o telefonema do MAM pra levar o trabalho direto.*

*Quem que te indicou?*

*O Marco Mello. [...] Não tinha exposto, não tinha nem feito os trabalhos ainda [para a galeria]*

*Agora que eu “me toquei”. Até então para fazer as individuais era preciso mandar projetos para os espaços e ser aprovado para exposição... Exatamente [...] A partir do momento que comecei a trabalhar com galeria foi que inverteu [...] Mas fiz projeto de exposição em 2007 pro MAC. [...] Porque assim, eu tô trabalhando com duas galerias. A Casa da Imagem tem um perfil diferente das galerias de São Paulo, por exemplo, porque ela não tem um calendário regular. Na Casa da Imagem as coisas são mais tranquilas. [...] Se fosse uma galeria em São Paulo já teria que [fazer exposições] a cada dois anos no mínimo [...] Fiz uma individual na Casa da Imagem apenas em 2005 e sempre tive envolvido com o Marco em relação à venda e às coletivas na galeria. [...] Na Triângulo, a partir do momento que eu entrei, expus de ano em ano. 2007, 2008, 2009 não e agora, 2010, vou expor de novo. Quando você está em uma galeria você vai ter que atender demandas [...] Se você mandar projeto pra outros lugares, você vai ter que estar com a produção bem forte pra poder dar conta [...] porque você já tem o compromisso de expor na galeria [...] Duas [galerias] já são o suficiente pra estar envolvido o tempo todo com produção, mais de duas daí já é uma outra história [...] Além dos compromissos que você tem com elas, que não são só as exposições individuais, tem coletivas na galeria, tem outras exposições que acontecem através dos contatos que a galeria faz com os curadores. Galeria é um lugar que curador tá sempre visitando [...]*

*Funciona como uma agência?*

*Exatamente. No caso da galeria que eu participo em São Paulo, ela funciona até muito mais como agência do que como galeria. [...] Agora tem uma coisa, antes de entrar na Casa da Imagem, em 2003, [tem algo] que fez muita diferença e que por coincidência o Marco Mello tá envolvido também: o projeto 8 semanas de arte, que o Marco organizou pela Fundação Cultural e onde eu conheci 4 críticos que foram no meu ateliê, dentro do projeto. Foram me visitar e foram fundamentais: o Aguinaldo Farias, o Paulo Herkenhof<sup>32</sup>, a Lisette Lanhado<sup>33</sup>, e o Ricardo Ribenboim<sup>34</sup>. E disso surgiram convites pra participar de exposições com curadoria do Aguinaldo. A primeira participação depois disso foi em uma exposição do Paulo Herkenhof no MON que foi [...] bem importante também, a Tomie Ohtake na*

<sup>32</sup> Crítico, curador e professor, nasceu no Espírito Santo em 1949. “Um dos pioneiros do vídeo brasileiro na década de 1970. Abandonou a carreira de artista plástico e se tornou um dos mais destacados pesquisadores e curadores de arte brasileira. Foi curador da 23<sup>a</sup> e 24<sup>a</sup> Bienal Internacional de Arte de São Paulo, curador adjunto do Museu de Arte Moderna de Nova York, MoMa, e [...] diretor do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro” ([http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd\\_entidade=95350&cd\\_idioma=18531](http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=95350&cd_idioma=18531), visitado em 06/06/2010).

<sup>33</sup> “Crítica de arte e co-editora da revista on-line Trópico”, Lisette Lagnado “é doutora em filosofia pela USP. Publicou *Leonilson: são tantas as verdades* (1995) e *Conversações com Iberê Camargo* (1994) [...] Coordenou o *Arquivo Hélio Oiticica* (Projeto [...] relacionado ao Itaú Cultural). Foi curadora da mostra *80 anos: a presença do readymade* (1993) e foi curadora geral da 27<sup>a</sup> Bienal de São Paulo. [...] Vive em São Paulo”. ([http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd\\_entidade=95350&cd\\_idioma=18531](http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=95350&cd_idioma=18531), visitado em 06/06/2010)

trama da arte espiritual brasileira.

Como foi o 8 semanas? Você teve que se inscrever?

[...] *Você mandava o portfólio que era analisado pelos curadores, pelos críticos e cada um deles escolhia 4 artistas pra visitar. Poderiam ser vários críticos que te escolhessem ou não, dependia deles. Mais era um edital mesmo, com data pra entrega, tudo normal, [...] era um edital, tanto que teve pessoas que não conseguiram entregar [...]*

*Agora tenho que atender a demanda. Todo ano tem 3 feiras internacionais mais a SP Artes e o Ricardo [Trevisan, galerista da Triângulo] tem me escalado em todas, então eu tenho que produzir trabalhos pra essas feiras sempre.*

*O Rumos é muito importante. Eu fui premiado no Rumos com a residência Copam, em São Paulo foi “o terceiro lugar” [...] Premiarão 4 artistas e não tinha essa de 1º lugar, 2º lugar. Acontece que um deles [...] ganhou uma bolsa na Alemanha de 3 meses, [...] o segundo lugar ganhou uma bolsa no México de 1 ou 2 meses, [ganhei a bolsa com outro artista] no Copam para ficar um mês em São Paulo. Era uma grana pra produzir um trabalho caso quisesse e pra se manter em São Paulo em um apartamento já alugado, mobiliado. Um apartamento super bacana, que é um apartamento de residência de artista [...] Hoje tá lá o Capacete<sup>35</sup>. Foi em 2006, e aí começa muita coisa. [...Teve] a Geração da Virada... Essa exposição fortíssima, importantíssima. (idem)*

Tony afirmou que a partir de 2006/2007 a maior parte das exposições que fez foi através de convites (só na galeria Triângulo, ou através dela, foram três exposições. Mas se inscreveu e foi selecionado para o 62º *Salão Paranaense* e para o *Bolsa Produção para Artes Visuais* (*Bolsa 2*), da Fundação Cultural de Curitiba.

*A Bolsa foi importante pra mim como dinheiro. Foram 23 mil reais [...] Esse incentivo sem sombra de dúvida é importante como qualquer incentivo é para produção [em] qualquer carreira. [...] As pessoas podem pensar que [a Bolsa] tenha sido pra mim [...] um aprendizado em termos de trabalho e claro que foi [no sentido que toda pesquisa voltada para a criação o é], só que não considero a Bolsa como sendo isso, [...] e sim o incentivo natural que qualquer dinheiro vai dar para a sua produção uma vez que você já está produzindo. Aquilo que eu*

<sup>34</sup> “Administrador cultural, designer gráfico e artista plástico. Pós-graduado em administração mercadológica pela FGV, foi Diretor Superintendente do Instituto Itaú Cultura de 1997 a 2002, Diretor do Paço das Artes em 1996 e 1997, Sócio proprietário do escritório Gema Design de 1986 a 1995. [...] Foi integrante do Conselho Nacional e Incentivo à Cultura de 1992 a 1995 [...]” (Fonte: <http://www.arquiamigos.org.br/seminario3d/palestrantes.htm>, visitado em 07/06/2010)”

<sup>35</sup> “Desde de sua inauguração em 1998, o CAPACETE instiga e apoia as diferentes pesquisas realizadas por seus artistas/curadores/críticos, convidados, inserido-os na lógica do imprevisível. O que nos interessa é esta noção do sistema instável que gera incertezas e, portanto, provoca conexões possíveis.” [fonte: <http://www.capacete.net>, “documento capacete”, visitado em 06/06/2010)

*fiz para a Bolsa era uma coisa que eu já estava desenvolvendo. Não fiz nada em específico para a Bolsa, só dei continuidade a minha pesquisa. [...] Foi a primeira vez que surgiu uma grana em Curitiba, porque fora já tinha em vários lugares, em São Paulo, no Rio de Janeiro. Em São Paulo eu já tive [...] Não [foi] a única vez que eu ganhei grana de bolsa... [...] Eu acho que [a Bolsa Produção] serve como um mecanismo de incentivo e traz resultados positivos [....]. (idem)*

Entre 2008 e 2009, Tony Camargo esteve envolvido em aproximadamente 18 exposições. Dentre elas estão feiras de arte e outras exposições relacionadas à Galeria Triângulo (em São Paulo, Londres, Cidade do México e Miami); exposições individuais como da *Bolsa Produção* (Curitiba), na galeria Casa da Imagem e no Paço das Artes (São Paulo); coletivas como o *Salão Victor Meirelles* (Florianópolis), *Nova Arte Nova* (Centro Cultural Banco do Brasil/São Paulo), *Poéticas da Percepção* (Museu Osca Niemeyer/Curitiba), *5 Olhares Cruzados e Houston: we've had a problem*, *O Corpo na Cidade* (curadoria de Paulo Reis/Curitiba), *V Mostra Latina Americana Vento Sul* (Curitiba) e *Também* (Curitiba).

Com três exposições individuais marcadas para os próximos meses (na galeria Triângulo em São Paulo, na Casa da Imagem e uma individual retrospectiva relacionada a um projeto contemplado pelo Mecenato da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Curitiba), o artista afirma que exposições envolvem uma “questão de distribuição” dos trabalhos. “Distribuição” no sentido de quais trabalhos vão para cada lugar e da logística de transporte dos mesmos, mas também no sentido – concluo eu – de tornar os trabalhos acessíveis a outros públicos. Ele diz que hoje tem a necessidade de expor porque produz “e não [unicamente] para expandir o campo profissionalmente”, para se “fazer profissional [...] para conseguir prestígio [e produzir] através dela”. Tony faz esse tipo de afirmação justamente porque existem estratégias para se lançar no mercado e ocupar espaços da *arte contemporânea*, e todas essas estratégias envolvem exposições do trabalho. Ele cita como exemplo a repetição

de trabalhos em diferentes contextos expositivos. Uma vez que o artista se insere nos “espaços de visibilidade”, as oportunidades de expor o trabalho surgem em decorrência de exposições anteriores e da produção do artista. Mas é preciso começar de algum lugar.

*Se em 2001 eu não tivesse elaborado uma exposição individual, aí sim ter utilizado a instituição para me fazer [...] não teria dado continuidade. Para todo artista deve ser assim: começa com uma iniciativa sua. Mas a partir do momento que o trabalho começa a dar resultado, aí naturalmente as oportunidades surgem. É assim que está acontecendo para mim. (idem)*

A partir do momento que tais oportunidades aparecem, cabe ao artista aceitá-las ou não, e isto envolve uma espécie de cálculo relativo aos interesses do artista (com quem quer ser associado ou não – tanto no que diz respeito aos artistas que irão expor com ele, quanto ao curador, a instituição), de seus trabalhos e até mesmo seus posicionamentos políticos. Isso porque cada contexto expositivo é diferente e uma exposição pode ser mais ou menos favorável (ao mesmo tempo, por exemplo, que a associação do artista a uma exposição de boa visibilidade, com algum curador responsável e de renome, bem montada pode favorecer a trajetória do artista, uma exposição mal montada, realizada por algum agente “duvidoso” se apresenta como algo desfavorável).

*Tem situações que se você deixar seu trabalho você se compromete, se você coloca seu trabalho o destrói, ao invés de informar você desinforma. [...] Então tem que cuidar sempre disso. Mas tem muitas dessas coisas que não tem como ter controle [...], como elementos curatoriais e outras coisas arquitetônicas [...] o espaço é sempre muito importante. Dependendo do tipo de espaço, o trabalho funciona diferente. (Tony Camargo em conversa gravada em março de 2010)*

## 1.4 Comentários sobre as *narrativas de trajetória*

Nas narrativas dos três artistas, pessoas e acontecimentos tidos como relevantes “se repetem”: os primeiros momentos de encontro e estranhamento em relação à *arte contemporânea*; a primeira importante mostra coletiva; a primeira individual; o encontro e o diálogo com seus pares; o encontro com figuras de fora (críticos e curadores importantes) e; principalmente no caso de Cleverson e Tony, as exposições em outras cidades. Eliane Prolik, Marco Mello, Geraldo Leão e Paulo Reis, são exemplos de pessoas que perpassam as três narrativas em situações como aulas, conversas, comissões de seleção para exposições. Geraldo Leão foi professor de Tony e Lilian, interlocutor (nos cafés em sua casa), fez a curadoria da exposição que Lilian participou na Argentina e mediou a relação de Tony com o “Beto Batata” (empresário que arcou com os custos de sua primeira individual); Paulo Reis esteve na curadoria da exposição da Faculdade de Artes do Paraná que Cleverson participou, na *Bolsa Produção* em que o artista foi selecionado, na *Bienal Vento Sul*, na curadoria do *Rumos Artes Visuais*. Vejamos algumas amarras desta rede.

Uma característica comum entre Lilian, Cleverson e Tony, é a escolha pela graduação em cursos de Educação Artística com habilitações específicas dentro das artes visuais. As graduações escolhidas e concluídas foram em instituições outras que não a Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), considerada a mais antiga e tradicional da cidade, onde boa parte dos artistas graduados em artes visuais de outras gerações se formaram (alguns pertencentes ou próximos a elite econômica<sup>36</sup>). Cleverson Salvaro se formou na Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e Lilian Gassen e Tony Camargo na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Todas instituições até então voltadas para a formação

---

<sup>36</sup> Sabemos que o acesso a cursos de graduações foi por muito tempo, em grande medida, restrito às pessoas mais abastadas economicamente. Com a EMBAP não foi diferente, ainda mais se tratando de uma escola relacionada a uma certa concepção de “arte erudita”.

de professores de educação artística e não de “artistas”.

Boa parte da geração de artistas que começou a se inserir no universo das artes visuais no início dos anos 2000 possui graduação na área. Isto se deve tanto à proliferação de cursos relacionados às artes visuais<sup>37</sup>, quanto a uma maior procura por tais cursos e o aumento da acessibilidade às universidades. Existem, no entanto, exceções. Um exemplo é a *trajetória* de Marlon de Azambuja<sup>38</sup>, para quem ter feito “cursos livres” é um dos elementos que o diferencia dos artistas de sua geração. Artistas de outras gerações, como Marga Puntel<sup>39</sup> e Mário Röhnelt<sup>40</sup>, que começaram a trabalhar nas décadas de 1990 e 1970 respectivamente, comentaram em conversas informais que a formação acadêmica em artes é menos comum na trajetória de artista de gerações anteriores, como as deles. Tal informação também esteve presente na fala de “especialistas do campo”, professores/críticos/curadores como Artur Freitas (que reside em Curitiba, leciona na FAP e trabalha constantemente com Tony Camargo) e Glória Ferreira (que reside no Rio de Janeiro e leciona na Escola de Belas Artes/UFRJ).<sup>41</sup>

A socióloga Adriana Vaz observou, em um estudo sobre as galerias de Curitiba realizado em 2004, que “o diploma não garante o cargo [...], ou melhor, para o mercado de bens simbólicos o diploma não garante capital simbólico para que o artista atue na posição de

---

<sup>37</sup> Dentre estes artistas temos tanto aqueles formados nas três faculdades mencionadas, como também na Universidade Tuiuti do Paraná.

<sup>38</sup> Marlon de Azambuja “nasceu em Santo Antônio da Patrulha/RS em 1978. Frequentou diversos cursos e workshops”, dentre eles: *Ateliê Livre*, com orientação de Edilson Viriato (1997 – 2004), workshop com Daniel Senise (1999), Museu Alfredo Andersen e jornada *El Status del Artista* (Madrid). Atualmente vive e trabalha em Madrid.”(Fonte: <http://www.muvi.advant.com.br/convites/artistas/marlondeazambuja.html>, visitado em 28/04/2010)

<sup>39</sup> Vive e trabalha em Curitiba, é formada em Serviço Social.

<sup>40</sup> Pintor residente em Porto Alegre com o qual conversei na ocasião do 62º *Salão Paranaense*.

<sup>41</sup> Tal afirmação parece, à primeira vista, contraditória se observadas as notas de rodapés que trazem os currículos de boa parte dos artistas “mais velhos” que Tony, Lilian e Cleverson mencionaram em suas narrativas. É necessário notar que a maioria destes artistas aparecessem em geral desempenhando múltiplos “papéis” (dando aula em cursos de graduações, fazendo curadorias). Mas para endossar tal afirmação ou problematizá-la mais substancialmente seria necessária uma pesquisa cuidadosa com outras gerações de artistas e em outros contextos.

vanguarda”<sup>42</sup>. (VAZ, 2008: 209). Embora “o diploma” não garanta sozinho a atuação do artista, sua inserção em espaços de visibilidade, na *arte contemporânea*, a universidade ou a faculdade se apresenta nas falas dos artistas como uma das primeiras instituições mediadoras<sup>43</sup> de seus encontros com a *arte visual contemporânea*, de suas inserções nas artes visuais, seja diretamente através de seus professores e da demanda de visitas aos museus, e/ou indiretamente através da possibilidade de estágio. Por mais que tenham existido experiências anteriores à escolha pela graduação, relacionadas à prática de desenhos, gravura, escultura ou pintura; ou ao contato com a arte renascentista<sup>44</sup> através dos “livros de arte” disponíveis na biblioteca de uma cidade do interior; todos os depoimentos narram o encontro com algo diferente do que em um primeiro momento Cleverson, Lilian e Tony praticavam, entendiam e acessam enquanto arte. A própria escolha pelo curso de graduação foi guiada pelo gosto por determinadas práticas que lhes são anteriores, como uma escolha por aquilo que não se sabia o que era. Portanto, nas *narrativas de trajetórias* apresentadas, embora o diploma não tenha “garantido” inserções, as viabilizou.

---

<sup>42</sup> Se os artistas com os quais trabalhos estivessem inseridos no momento em que a socióloga realizou a pesquisa em galerias de arte, eles seriam classificados por Adriana Vaz como “artistas de vanguarda”. A noção de vanguarda trabalhada por ela corresponde de certa forma ao que chamo de *arte contemporânea*.

<sup>43</sup> Por mediadores, compreendo pessoas, coisas, instituições ou até mesmo ideias que fazem links entre outras coisas, pessoas, instituições. São elementos que, por um lado, estão “entre” outros elementos, que conduzem signos e significados e, nessa condução, que pode ser a própria prática destes (como a execução da música de um determinado compositor por um musicista intérprete), os transformam necessariamente. O que passa por um mediador nunca sai da mesma forma que entrou pois, o próprio fato de ter sido mediado já carrega o que foi mediado de outras informações (mesmo que seja a quem, ou o quê, mediou). Mediadores fazem outros fazerem, geram falas, geram ações, são agenciadores.

<sup>44</sup> Enquanto “um movimento das artes e das letras”, “intelectual e artístico”, relacionado ao período que vai do século XIV ao século XVI, a renascença “se originou na Itália [...] e influenciou de vários modos todo o restante da Europa. A metáfora de um “renascimento” remota ao 'seculo XV, quando foi empregada para descrever o florescimento de um cultura clássica. [...] A extensão do sentido do termo, de um movimento nas artes e nas letras para um determinado período de tempo, deu-se no século XVIII. [...] Nas artes visuais, o termo é geralmente visto como designativo de uma imitação deliberada dos padrões clássicos ou um retorno consciente aos critérios clássicos de valor” relativos a “uma arte na qual a adesão a determinados ideais estéticos reconhecidos é tida como mais importante que a expressão individual”, dentre elas harmonia, simetria matemática em relação a um eixo central, dentre outros. Dentre os artistas renascentistas mais conhecidos estão Leonardo da Vinci, Michelangelo e Rafael (DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE 2007: 116, 443 e 444).



Quando Lilian e Tony migraram, respectivamente, de Cascavel e União da Vitória para Curitiba, da cidade pequena para a grande, do interior para a capital, foi uma migração não apenas ao encontro da universidade, mas ao encontro da acessibilidade às artes visuais e suas instituições, das artes visuais através de seus *loci*, no caso os museus (onde a arte estaria fisicamente presente) e a universidade (onde a arte e sua história seriam – idealmente – pensadas, ensinadas e discutidas). A “cidade grande”, a “capital” aparece como detentora da *arte contemporânea* e dos museus, das universidades e seus professores, do conhecimento sobre arte.

Outros mediadores possíveis desse conhecimento são apontados por Lilian: os livros *de* e *sobre* arte. Ainda que estes não lhe apresentassem uma diversidade mínima a ponto de contemplar a *arte contemporânea*, já que na biblioteca que Lilian frequentava havia apenas livros de e sobre arte renascentista<sup>45</sup>, como se esta representasse “toda” a arte. Quando entrou nos museus da cidade grande, Lilian se deparou com inúmeras coisas expostas que não reconheceu enquanto arte. E não reconheceu porque não conhecia. Lilian reitera a acessibilidade da *arte contemporânea* como algo da cidade grande e a expande para a própria possibilidade de ser artista ao afirmar que optou por fazer outra habilitação no curso de Educação Artística da UFPR (artes plásticas) como um pretexto para continuar em Curitiba frequentando instituições de arte, encontrando as pessoas que faziam arte. “Lá [em Cascavel] eu não teria como continuar o que iniciei aqui, não teria onde expor, não teria com quem conversar. Não tem a ver com instituições apenas. Tem a ver com seus pares.” (Lilian Gassen, conversa gravada em 15/04/2010)

Contudo, estar em Curitiba, viver na cidade grande, não significa frequentar museus. Cleverson só passou a conhecê-los e

---

<sup>45</sup> Hoje, além dos livros, um outro “mediador” importante do conhecimento sobre arte é a *internet*, através da qual é possível acessar (como fiz para construir boa parte desta dissertação) registros de obras, entrevistas com artista, currículos, textos, críticas, reportagens sobre arte e artistas e, até mesmo, trabalhos de arte feitos para esta mídia. Mas no final dos anos 1990 a internet não era tão difundida quanto hoje.

frequentá-los a partir do momento em que, após entrar na universidade, passou a estagiar no MAC/PR. Foi o estágio que viabilizou para ele o encontro com o universo da *arte contemporânea*, a partir da circulação de trabalhos de arte, de artistas e de “especialistas” (BOURDIEU, 2002)<sup>46</sup>. Ou seja, mesmo estando na cidade onde poderia ter contato com a *arte contemporânea* – a “cidade grande” – foi a faculdade, através da possibilidade de estágio, que levou Cleverson a frequentar as instituições que expunham *arte contemporânea*. Dentro das instituições nas quais trabalhou e dentro das estruturas físicas-fixas que recebem e exibem obras de arte – e as instituem para “o mundo” já que são espaços de visibilidade –, Salvaro viu passar obras, artistas, “pessoas que avalizam obras e artistas e os garantiam” que permitiam suas entradas nos espaços “legítimos”. Assim deu-se seu primeiro contato com uma série de coisas prontas em circulação junto com as pessoas que as faziam, as colocavam em circulação e circulavam com elas, as validavam, garantiam, montavam e as viam, todas presentes porque “as coisas” a serem expostas existiam. Existiam porque eram criadas, escritas, inscritas, feitas/construídas, validadas e expostas (e não obrigatoriamente nesta ordem e nem necessariamente passando por todas estas ações).

Já para Lilian e para Tony a universidade e a amizade com o professor Geraldo Leão foram as possibilidades de conviver com pessoas que Lilian diz ter aprendido a reconhecer como importantes para a *arte*. Se Cleverson começou a pensar arte a partir dos museus e espaços expositivos e suas lógicas, foi na universidade e espaços de convívio (lazer) que Lilian e Tony foram, por assim dizer, pré-iniciados. Dentre seus professores, estavam artistas como Carina Weidle, Geraldo Leão e Paulo Reis. Dentre os colegas de cafés na casa de Geraldo Leão,

---

<sup>46</sup> Por especialistas compreendo aqueles que não são necessariamente artistas (mas também podem ser) que detêm reconhecimento como pessoas que “entendem de arte”, ocupam algumas posições decorrentes de tal entendimento (e reconhecimento) e têm “autoridade” para falar (e escrever) sobre arte. São, por exemplo, críticos, curadores, galeristas e pesquisadores. Consumidores de arte por excelência são, em muitos casos, as primeiras pessoas a entrar em contato com os trabalhos dos artistas e mediam suas entradas em espaços de visibilidade, conforme apresentado no próximo capítulo.

Denise Bandeira, Débora Santiago, Alex Cabral, Rossana Guimarães. Dentre os colegas de faculdade, pessoas que se tornaram importantes interlocutores, a exemplo dos demais integrantes do *Pipoca Rosa*. Convivendo com pessoas como as mencionadas e frequentando cada vez mais espaços expositivos em situações como *vernissages*, foram conhecendo mais pessoas, se inserindo cada vez mais em um universo de relações da *arte contemporânea* junto com os trabalhos que foram desenvolvendo.

Embora Lilian fale da importância das aulas de técnicas relativas à produção artística, das aulas teóricas ou até mesmo didáticas, o principal elemento de formação que ela e Tony destacam é algo extra-curricular, embora ofertado através da universidade enquanto curso de extensão: a Oficina Permanente. O contato com Geraldo Leão tem na narrativa de Lilian (assim como de outros artistas que passaram pela oficina, como William Machado) um papel fundamental no sentido de que “não apenas nos ensinou a fazer e a pensar objetos de arte, mas também a analisá-los, a falar sobre eles, a ouvir o que os outros dizem do embate com o objeto e não com o artista” (Lilian Gassen, em conversa grava em 26/04/2010).

Cleverson Salvaro, por sua vez, se refere à experiência do estágio como algo que o levou a conhecer pessoas relacionadas às *artes visuais contemporâneas*, e não a uma experiência de dentro da faculdade. Os cursos de graduação não são os mesmos, os professores também não, e a experiência de um mesmo curso é diversa para cada aluno. Os contextos acadêmicos, experiências de vida, interesses (dos acadêmicos, das instituições e dos professores), expectativas, incertezas dentre inúmeros outros elementos podem modificar tais experiências. Para Cleverson, a experiência de trabalhar na residência *Faxinal das Artes* também foi algo fundamental onde pode, fora do museu, conhecer pessoas, acompanhar discussões, circular entre ateliês de artistas.

Todos os três, Cleverson, Lilian e Tony, construíram olhares e interpretações sobre o universo das artes, tanto sobre seus objetos em circulação, quanto sobre as pessoas. Eles não “foram descobertos pelas instituições de arte e seus especialistas”, ou simplesmente aceitos por tais instituições. Eles também optaram por se inserir nesse universo e, através de suas interpretações sobre ele, feitas a partir do que e de quem viam circulando e da troca de experiências, “armaram ciladas” artísticas para o universo da arte, e se submeteram, como seus trabalhos, às escolhas dos especialistas através da inscrição em editais.

Todas as narrativas trazem percepções destes jovens artistas de que outras coisas para além de obras de arte constituem o universo da *arte contemporânea*. E que uma das “chaves” para ser artista, para publicizar seus trabalhos, é entrar em um certo mercado de visibilidade, que presume que artistas e obras (e especialistas de arte) circulam, “pessoal e fisicamente” entre espaços expositivos, mas também “através” de seus registros em *folders*, catálogos<sup>47</sup>, *portfólios* (físicos e/ou virtuais) ou “através” das palavras que geram ou das quais são gerados, sejam escritas (publicadas em periódicos, catálogos, sites, em projetos) ou faladas em conversas mais ou menos formais. Ao perceberem que inserções geram circulações (e vice versa), os três criaram trabalhos estratégicos que foram eficientes em inserí-los enquanto artistas. O “sistema” os “aceitou”<sup>48</sup>, mas através de “emboscadas” tramadas pelos próprios interessados em serem “aceitos”. Não estou afirmando que esta seja uma “regra da arte visual contemporânea”, mas é uma coincidência nas três trajetórias e em suas narrativas.

---

<sup>47</sup> Catálogo é um impresso com o registro imagético e textual de uma exposição. É uma espécie de subproduto da mesma (embora a maior parte das exposições não tenham um catálogo) capaz de fazê-la circular através de seu registro.

<sup>48</sup> A ideia de “ser aceito” é algo delicado dentro do universo das artes visuais. Na verdade ninguém é simplesmente aceito e há uma concordância geral em relação ao seu trabalho. Parece-me que essa aceitabilidade é justamente a possibilidade de entrar em uma arena de debates e embates, estando de alguma forma relacionada à capacidade de gerar problematizações, falas e trocas de informações entre agentes.

O *Pipoca Rosa* ativou uma rede de comunicação através de uma ação dividida em três etapas, que dizia respeito a diferentes níveis comunicacionais e de visibilidade: a) um que assume um certo grau de pessoalidade (e descrição), através do envio via correio de envelopes amarelos contendo como única informação um pacote de pipoca cor-de-rosa para 200 diferentes destinatários. O estranhamento causado ao receber tal correspondência sem remetente (e às vezes preocupação, tendo em vista que bem nessa época, 2001, havia um pânico coletivo relativo ao envio de *anthrax*<sup>49</sup> pelo correio) gerou algumas trocas de informações entre aqueles que a receberam. Algumas pessoas chegaram a, inclusive, ligar para a fábrica do doce a fim de saber do que se tratava aquela correspondência. b) A segunda ação, de grande visibilidade (por ser pública e em espaços públicos abertos) e de grande potencial para gerar “estranhamento” (por ser extra-cotidiano e inusitada), foi o despejo de 1000 saquinhos de pipocas na frente de dez diferentes instituições da cidade. As instituições contempladas com a ação passaram a se comunicar a respeito do acontecido e “alertar” aquelas que ainda não tinham sido visitadas. c) A terceira ação foi assumir a autoria do feito para o, e através do, maior jornal de circulação local enquanto *Grupo Pipoca Rosa*.

Ao se nomear *Pipoca Rosa* e ao espalhar pipocas pelas instituições de arte, o grupo não só gerou uma rede de comunicação sobre seu trabalho – no caso a ação das pipocas –, mas sobre ele mesmo, sobre seus integrantes. Eles, *Pipocas Rosas*, se despejaram em várias

<sup>49</sup> “O esporo é a célula de reprodução do anthrax. Na forma mais letal da doença, os esporos alojam-se no pulmão da vítima. Nas mucosas do órgão, eles encontram as condições ideais de umidade, calor e nutrientes para germinar, como uma semente. A bactéria sintetiza uma proteína que lhe permite desenvolver-se como um parasita. Multiplica-se rapidamente, espalha toxinas e vai necrosando tecidos durante o processo. Uma vez iniciado o crescimento, o prazo para a ingestão de antibióticos que podem combater o mal é de apenas algumas horas. Não adianta ter tomado o remédio anteriormente nem há certeza de que quem foi vacinado resista a um ataque pulmonar da bactéria. Administrado tarde demais, o antibiótico pode erradicar as bactérias, mas as toxinas acumuladas no corpo já são suficientes para levar à morte. A pessoa infectada apresenta, primeiro, sintomas parecidos com os da gripe: febre, tosse, coriza e mal-estar. Dentro do corpo, a doença avança como se houvesse ácido dissolvendo as membranas dos pulmões. Antes de morrer, o doente chega a expelir pedaços dos órgãos internos. Morrem praticamente todos os que chegam a desenvolver essa modalidade de infecção”. (Trecho inicial de uma matéria sobre o envio de anthrax pelo correio publicado no periódico *Veja* on-line no dia 23/10/2001. Disponível em [http://veja.abril.com.br/241001/p\\_046.html](http://veja.abril.com.br/241001/p_046.html), visitado em 07/06/2010).

instituições de arte, se remeteram via correio a instituições e pessoas relacionadas às artes visuais que consideravam importantes (ou seja, entraram em suas casas), foram levados por vários transeuntes para suas casas. A inserção em uma rede de conversas informais, burburinhos, “fofocas” pode ter sido a base da inserção em “mídias oficiais” (como os jornais) e de um reconhecimento e eficácia da ação.<sup>50</sup>

Se Lilian e Tony vieram do interior para a capital para acessar a arte contemporânea, Cleverson, uma vez dentro do museu, usou braços da capital no interior para entrar no salão da capital. Se o *Pipoca* chegou às instituições através de suas fronteiras, daquilo que faz a passagem entre o que está fora e o que está dentro dela, a porta de entrada do museu e diferentes mediadores (como outros artistas, especialistas e jornais), Cleverson jogou diretamente com as próprias regras de inserção de obras na instituição. Foi, de início, mais discreto. Através de sua inserção enquanto estagiário na Secretaria da Cultura do Paraná aprendeu que a entrada em determinados espaços, o “aceite” de seus trabalhos dentro destes, estava relacionado a um certo lastro curricular de exposições já realizadas, e portanto outros aceites em outros espaços. Para conseguir expor seu trabalho em um dos espaços que lhe interessava da capital, o Salão Paranaense, utilizou os salões que a própria Secretaria da Cultura organizava no interior, transformando em trabalho a própria lógica de remessa de obras para apreciação dos júris desses salões. Isto, a baixo custo, já que com o “salário” de estagiário e sem outras fontes de recursos dificilmente seria viável transportar obras para serem avaliadas pelos júris. Expor nestes salões do interior garantiram a Cleverson um certo currículo, mas não o divulgaram, não o colocaram na rede de falas e trocas de informações de Curitiba. Mesmo assim, a estratégia funcionou. Cleverson foi premiado pelo *58º Salão Paranaense*. O trabalho ...e

---

<sup>50</sup> Acredito que exista um trânsito entre informações trocadas informalmente entre sujeitos do campo e o “endossamento” institucional de certos trabalhos, artistas, críticos... Que, neste caso, o dito “informalmente” seja a base do declarado e feito formalmente. Não é à toa que se fala tanto informalmente, que é preciso conversar com os pares, partilhar experiências e opiniões, ouvir críticas e criticar. Pode ser um espaço de troca e circulação fundante do que está institucionalizado.

*então eles se esconderam...* (feito por alguém que era um dos invisíveis dos museus enquanto estagiário), o fato de ser muito jovem (tinha 21 anos na época) e de ter concorrido com artistas já experientes geraram falas e burburinhos no universo das artes.

Lilian destaca a importância do *Pipoca* não apenas como um grande passo em sua inserção enquanto artista, mas também na troca de experiências através do exercício reflexivo sobre o trabalho de cada um dos integrantes do grupo (que se influenciaram mutuamente) e sobre as exposições que visitaram. Trabalhos de arte não estão “isolados”, são objetos inseridos em um *sistema de* outros tantos *objetos* (BAUDRILLARD 2000) que serão, como bem aponta a narrativa de Cleverson sobre sua primeira individual, relacionados. Como o universo da *arte contemporânea* não é formado apenas por obras de arte, mas também por pessoas, é preciso conhecer pessoas e ser conhecida por estas que, por sua vez, circulam pelos espaços instituídos da arte assim como as obras de arte. Daí a necessidade de se apresentar enquanto artista aos representantes destas instituições, apresentar os trabalhos que produz através de *portfólios*, convidá-las a ver seus trabalhos expostos em outros espaços... Portanto é necessário também fazer obras de arte.

Conseguir em algum momento visibilidade, ou se inserir em uma grande e concorrida mostra (como o *Salão*) foram passos importantes para Lilian, Tony e Cleverson “se tornarem artistas”. No entanto, suas narrativas apontam para o fato de que tais acontecimentos podem ser processos iniciatórios, mas não os transformam magicamente de uma hora para outra em artistas. Cleverson, por exemplo, teve dificuldade em negociar com os responsáveis pelo Memorial de Curitiba a montagem de um de seus trabalhos, em uma exposição coletiva, porque ele “não era artista”, mesmo após ter sido um dos premiados pelo *58º Salão Paranaense*. Era preciso buscar constantemente espaços de publicização dos trabalhos. A primeira exposição individual de cada um parece ser, neste sentido, ainda mais relevante.

Uma estratégia que se apresenta como fundamental em diferentes áreas de produção artística é a expansão para espaços de visibilidade trans-locais, uma vez que o mercado local não viabiliza a subsistência do artista enquanto tal sem dividir-se em múltiplas funções (dentre elas, lecionar em escolas, universidades, faculdades, cursos de extensão ou mesmo “livres”). São Paulo e Rio de Janeiro são as cidades preferenciais para exposições (salvo eventos de prestígio como alguns salões em outras cidades), tendo em vista a abrangência de seus mercados e pelo fato de concentrarem recursos e ações de incentivo à cultura (seja pública ou privada), espaços expositivos e ainda público fruidor-consumidor.

*Às vezes a [visibilidade de uma exposição] é mínima e a imagem que está no folder pode abrir mais chances de você abrir contato que uma exposição, do que está exposto. (Tony Camargo em conversa gravada em março de 2010)*

Daí a necessidade do trabalho circular através de seus registros, de catálogo e críticas, do empenho de Tony em produzir seu site (um dos meios mais eficientes de circulação de imagens no mundo contemporâneo) e a importância dada àqueles que circulam nacionalmente e que podem mediar tal circulação, expandindo o acesso dos artistas a um *mercado de visibilidade* a partir do acesso a instituições de arte em outros estados, mas também, e não menos importante, do acesso a outros interlocutores e pares, outras redes de falas sobre arte e artistas, outras obras de arte. Ter mais visibilidade é ter também um maior campo de visão sobre a arte.

Temos, em todas as narrativas, uma tríade central: trabalhos de arte (“obras”), pessoas (artistas/especialistas/público) e lugares de apresentação de trabalhos (no caso do recorte desta pesquisa, instituições de arte). E em diferentes situações apresentadas nas falas, a circulação



de “coisas” e pessoas não se restringe às instituições locais ou artistas e pessoas que moram e trabalham em Curitiba. Ela é, por vezes, trans-local. Mas para circular, seja em Curitiba ou em outras cidade, é preciso conhecer e ter informações, mesmo que mínimas, sobre os mecanismos de inserção nestes espaços. É preciso ter acesso a mediadores pessoas (curadores, galeristas...), ou produzir “coisas” mediadoras que apresentam o artista, junto com sua(s) proposta(s) e produções, a outras pessoas: *portfólios* (e currículos) e projetos.

Os três artistas escolhidos para compor o presente trabalho têm diferenças e confluências em suas trajetórias. Embora Lilian e Tony tenham partilhado uma série de experiências iniciais (ambos vieram do interior do estado para a capital, escolherem a mesma universidade, integraram o *Pipoca Rosa*, participaram de diferentes exposições coletivas juntos); Lilian optou por dedicar-se tanto à sua produção artística, quanto à continuidade de sua formação acadêmica, através do mestrado em História e hoje dá aula tanto na EMBAP quanto no curso de Artes Visuais da UFPR e Tony dedicou-se prioritariamente à sua produção artística. Cleverson dedica-se a sua produção artística e optou por pesquisá-la também a partir do Mestrado em Artes Visuais na linha de pesquisa Poéticas Visuais, que permite que trabalhe reflexivamente com sua própria produção artística, tornando-se, de certa forma, mestre em Poéticas Visuais e especialista no próprio trabalho. Tais escolhas apontam tanto possibilidades quanto interesses e estratégias diferentes relativas ao universo no qual se inseriram.

Dentre as confluências entre os três artistas estão algumas exposições coletivas que participaram juntos, à exemplo de *Houston: we've had a probleam* (Galeria Casa da Imagem 2009), a exposição no MAC/PR (2004) e *Outros Pontos de Vista* (também em 2004). Mas são alguns dos “lugares” que eles ocuparam em momentos diferentes que destaco a fim de dar continuidade a este trabalho, a partir da reflexão de como se dá o processo de inserção em certos espaços a partir de uma perspectiva das instituições: o *Salão Paranaense*, a *Bolsa Produção* e o

---

<sup>51</sup> O “ver” e a construção do olhar e sua relação com o conhecimento, tão presente nas narrativas dos artistas, será discutido no último capítulo.

## CAPÍTULO 2

### *Lugares e seus espaços expositivos, editais, projetos e “escolhedores”*

Nas narrativas das trajetórias dos artistas apresentadas no primeiro capítulo percebe-se um complexo “aparato” composto por lugares, espaços, pessoas, coisas e editais com os quais eles se depararam neste encontro com a *arte contemporânea*. Museus, galerias, espaços expositivos da Fundação Cultural de Curitiba e da Secretaria da Cultura do Estado do Paraná, o *Salão Paranaense*, galeristas, curadores, projetos, artistas permeiam seus discursos e suas trajetórias, assim como os próprios objetos de arte postos em circulação intensa. Coisas, espaços e pessoas com as quais se depararam ao conhecer a arte contemporânea, passam a determinar suas ações, como um “cosmos” com leis próprias e movimentos muitas vezes incompreensíveis, ou mesmo imperceptíveis, nos primeiros momentos.

Apresentarei neste capítulo algumas “instâncias” recorrentes nas falas dos três artistas com os quais escolhi trabalhar, a fim de proporcionar ao leitor uma ideia mínima do que seja esse universo de instituições às quais eles se referiram e pelas quais circularam. É importante enfatizar que por “instituições” entendo, em um aspecto mais amplo, a intrincada trama construída por lugares, os corpos funcionais dos espaços expositivos e as fontes de recursos financeiros, em geral, são detentoras de espaços de visibilidade e publicização de trabalhos de arte. Em um sentido mais específico, me refiro aos “lugares” ao menos contextualmente fixos da arte contemporânea. Não pretendo aqui dar conta da complexidade ou diversidade de tais instâncias, apenas apontá-las numa visão geral. Até mesmo porque isso seria impossível em um

único trabalho, especialmente este, que não pretende esgotar determinada “esfera” ou instituição da *arte contemporânea*, mas pensá-la enquanto um conjunto<sup>1</sup>, mesmo que de pequena proporção. Para tanto, foram selecionadas três situações a partir de sua recorrência entre os artistas escolhidos e sua representatividade frente a tantos outros (percebida principalmente através da recorrência da fala sobre tais editais e seus respectivos resultados): o *Salão Paranaense*, a *Bolsa Produção* e o *Rumos Artes Visuais*. Tais situações permitem ainda trazer para a esfera dos assuntos abordados no presente trabalho alguns mediadores que também circulam pelas instituições: críticos, curadores, juízes, avaliadores. E ainda os *projetos*, *currículos* e *portfólios*.

## **2.1 Um panorama parcial: o contexto, suas pessoas, políticas e aparelhos**

Neste subcapítulo apresentarei rapidamente uma espécie de mapeamento das instâncias de fomento e instituições de visibilidade (onde são realizadas exposições) pelas quais os artistas e suas obras circulam que conheci no decorrer da pesquisa, ou seja, é um mapeamento direcionado para alguns dos espaços que eles ocuparam com seus trabalhos. As informações contidas em tal mapeamento correspondem ao período da pesquisa de campo deste trabalho, entre 2007 e 2009, e não necessariamente ao período em que os artistas se inseriram nos aparatos físicos e de financiamento.

As instâncias de fomento e de visibilidade aqui apresentadas foram metodologicamente subdivididas em aparatos físicos (lugares)

---

<sup>1</sup> O que pretendo é lançar um olhar sobre a arte contemporânea para além dos limites dados pela obra de arte exposta em um museu indo ao encontro de um complexo que envolve diferentes esferas e pessoas, algo que pode ser visto com um conjunto de pessoas, instituições, coisas, espaços.

e de fomento (editais de fomento financeiro) e, no entanto, se confundem no sentido de que o acesso aos segundos geralmente se configura no acesso aos primeiros. Nesses aparatos é possível visualizar também certas “posições” ocupadas por alguns daqueles que, enquanto “especialistas em arte”, circulam entre tais instâncias – por vezes tenho a impressão que existem mais coisas e pessoas em circulação do que “estruturas” por onde circular. Tal mapeamento foi feito tendo como foco a cidade de Curitiba, onde realizei a pesquisa e na qual os artistas com que trabalhei com mais intensidade residem, e, portanto, têm suas experiências relacionadas à *arte contemporânea*.

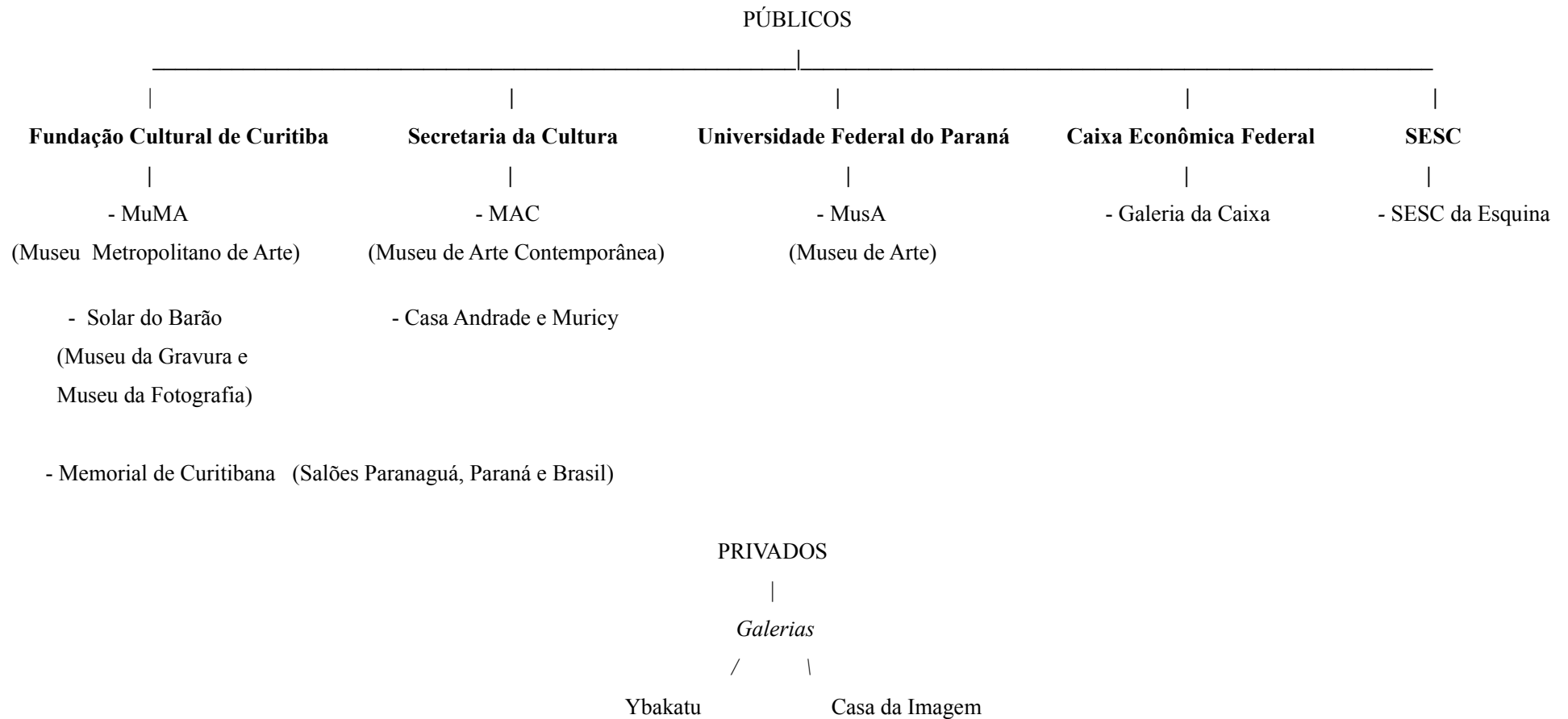
### 2.1.1 Dentre os “lugares” da arte contemporânea

Os lugares relacionados à *arte contemporânea*, galerias, museus, e demais salas expositivas são aqueles que realizam e/ou onde são realizadas exposições, neste caso, *de arte contemporânea*. Tais lugares, no entanto, não são os únicos que compõem o que chamo de aparatos físicos de visibilidade das artes visuais contemporâneas. Ateliês onde os artistas trabalham, universidades, faculdades ou espaços onde se ministram cursos voltados às artes visuais ou mesmo pontos de encontro de pessoas como bares, cafés, restaurantes (“a mesa do bar é o principal lugar de trabalho do artista”, ouvi certa vez) podem ser pensados também como aparatos físicos relacionados à arte contemporânea por onde circulam seus agentes. No entanto, não me dedicarei àqueles lugares que eventualmente podem receber a *arte contemporânea*, como a rua, por exemplo, mas, a “endereços fixos” cuja existência se justifica pelas exposições que aí ocorrem. Tais lugares, ao menos os que aqui interessam,

que conheci e foram recorrentes nos discursos dos artistas citados -, podem ser de iniciativa pública ou privada<sup>2</sup>. Por exposições compreendo

<sup>2</sup> Ou ainda “mista”, como é o caso de lugares que funcionam como OSCIPs, Institutos (que se utilizam de recursos próprios, mas com incentivo fiscal). Não é o caso da grande maioria das instituições de Curitiba, salvo o Museu Oscar Niemeyer – que por ser uma das exceções em relação ao que vou colocar sobre as

LUGARES DE EXPOSIÇÃO DAS *ARTES VISUAIS CONTEMPORÂNEAS* em Curitiba (considerados na pesquisa)




---

instituições optei por não abordar. Outros espaços que talvez possam ser pensados como exceções são a Galeria da Caixa (cujos editais de ocupação atualmente funcionam a partir do programa Caixa Cultural) e do Palacete dos Leões, que é um espaço cultural do BRDE (Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo-Sul).

a situação de publicização de obras de *arte contemporânea*, o ato de disponibilizá-la para a fruição de seus pares e do público mais amplo. Podem ser referentes a um artista (ex: exposição do artista “x” ) ou a um grupo de artistas; a uma determinada temática (ex: jogos, abstracionismo paranaense); às obras do acervo de uma determinada instituição, ou coleção; a uma determinada ação de fomento à cultura (da *Bolsa Produção*, do *Rumos*); dentre outras possibilidades. Uma “boa” exposição nunca é um agrupamento aleatório, envolvendo escolhas as mais variadas, que vão desde quem irá expor, o que vai expor, como irá expor a onde expor. Tais escolhas devem ser calculadas, conscientes e coerentes entre si. Uma exposição é, tal qual um texto, construída.

Galerias são espaços expositivos privados dedicados à venda de obras de arte. Seus recursos para a realização de exposições são provenientes de vendas de obras (a prática mais comum é que o artista fique com 50% do valor e a galeria com os 50% restantes). Estas exposições, por sua vez, atendem aos interesses, em última instância, de venda de obras de arte. É, nas palavras de alguns artistas, a “casa do galerista”, onde ele - o galerista - “dita as regras”, ainda mais quando se trata de jovens artistas. Exposições em galerias funcionam também como vitrines das obras. São eventos que geram movimento e circulação de pessoas interessadas em arte contemporânea e/ou no(s) artista(s) expositor(es) – e exposto(s) – e, dentre elas, possíveis clientes.

Além da venda de obras de arte, as galerias atuam (ou podem atuar) como divulgadoras dos trabalhos dos artistas e fontes de informações sobre eles. Alguns curadores, por exemplo, frequentam galerias à procura de artistas que não conhecem, mas que já foram reconhecidos por alguém (o galerista, seus pares, pessoas “do meio” com as quais conversa e talvez seus clientes). Nelas, acessam-se *portfólios*

atualizados e obtêm-se indicações de outros artistas que possam lhes interessar, uma vez que os galeristas são “pessoas que entendem de arte” e interessadas em conhecer novos artistas (ao menos é o que se espera deles) e em inserir seus artistas em outros espaços expositivos, já que isso lhes agrega valor.

Os artistas que expõem em uma galeria geralmente “pertencem” a ela. Ao menos este é o termo utilizado pelos sujeitos desta pesquisa para designar tal relação. Isso significa que há um acordo entre galerista e artista relacionado à venda dos trabalhos destes e à realização periódica de exposições – fora a participação em exposições coletivas de interesses do estabelecimento. O galerista escolhe os artistas com os quais vai trabalhar, que vão “pertencer” à sua galeria e nos quais “investirá”. Tal escolha se dá de inúmeras maneiras: através de *portfólios* que os artistas interessados em trabalhar com a galeria apresentam, de exposições que o galerista visita, de apresentações e/ou indicações de outros agentes do campo.

Como galerias concorrem entre si pelo público consumidor de obras de arte, uma vez que o artista “pertença” a uma determinada galeria, dificilmente ele expõe em outras galerias da mesma cidade – salvo em parcerias e projetos específicos. A galeria costuma exigir uma exclusividade comercial local sobre o artista e suas obras. Tal exclusividade não impede o artista de expor em outros espaços públicos ou em outras cidades (o que inclusive é desejado, uma vez que isto aumenta a visibilidade do artista, a divulgação de seu trabalho e, portanto, pode trazer mais consumidores para a galeria). Em Curitiba essa lógica de exclusividade do artista (sobre a qual conversei com diferentes pessoas de diferentes cidades no decorrer da pesquisa) não me parece tão rígida, uma vez que pude ver artistas expondo em diferentes galerias. Na ocasião



da pesquisa de campo, que aconteceu mais intensamente entre 2007 e 2008, havia duas galerias que se dedicavam exclusivamente à venda de obras de *arte contemporânea* e com as quais os artistas pesquisados se relacionavam: a Casa da Imagem e a Ybakatu.<sup>3</sup>

Por sua vez, museus são espaços que se dedicam à realização de exposições e à constituição de acervos (e portanto preservação) de obras de arte. Pelo menos isso parece ser o esperado, o desejado, o que não significa que aconteça na prática – o que é alvo, inclusive, de inúmeras críticas dos sujeitos da pesquisa<sup>4</sup>. Os museus realizam tanto exposições a partir de seu acervo como podem disponibilizar seus espaços, ou parte deles, para projetos de exposições “externas” a eles. Para tanto, o MAC (Museu de Arte contemporânea) lança anualmente um edital público, divulgado em seu site, para a ocupação da sala Theodoro de Bona por artistas contemporâneos. Por meio desse edital, artistas submetem suas propostas expositivas em projetos que, por sua vez, são avaliados por curadorias especiais. Uma vez aprovados, o referido espaço do museu é cedido para a realização da exposição, o museu faz ainda a divulgação do evento através de *flyers* e *mailing*, por exemplo.

Já os demais espaços expositivos possuem, cada um, sua lógica de ocupação. A maior parte deles, hoje, também trabalha com editais de ocupação de seus espaços, alguns dos quais com incentivo financeiro para a realização das exposições. Tais editais recebem propostas para exposições tanto de artistas (individualmente ou em grupo), quanto de curadores. Mas também realizam exposições propostas por seus

---

<sup>3</sup> Além destas galerias, visitei a galeria Triângulo, de São Paulo, por ocasião de exposições do artista Tony Camargo (uma individual e outra coletiva). Recentemente foi aberta outra galeria em Curitiba: *A casa*.

<sup>4</sup> Como é o caso da discussão que ocorreu no “bate-papo” relacionado ao último *Salão Paranaense*, realizado no auditório da sede da Secretaria de Cultura do Estado em dezembro de 2009, onde foi levantada a ausência de políticas públicas da cidade para constituição de acervo (compras de obras). Frente ao observado pelo público o diretor da instituição argumentou que antes de pensar nisso é preciso haver condições de receber tais obras no que diz respeito à preservação do acervo.

dirigentes, ou das instituições responsáveis por tais espaços. Quase todos os espaços mencionados no quadro acima estão localizados na região central de Curitiba, ou muito próximas ao centro (como é o caso da Galeria Ybakatu). Esta não é uma peculiaridade das *artes visuais contemporâneas*, uma vez que Curitiba é uma cidade que concentra seus “aparelhos culturais” no centro, à exemplo de seus teatros.

A *curadoria* é o “lugar” ocupado por aquele (ou aqueles) que faz escolhas relativas a uma exposição. Escolhe, por exemplo, que artistas irão expor; que obras irão compor a exposição; como elas serão organizadas no espaço; escreve o texto da exposição. Se exposições fossem textos, os curadores seriam os “escritores”. A *curadoria* é, em geral, feita por “especialistas do campo”, para utilizar o termo cunhado por Bourdieu (2002): estudiosos, pesquisadores, professores universitários, críticos, galeristas, pessoas que não são necessariamente artistas, mas que entendem de *arte contemporânea* e são assim reconhecidos pelos seus pares. Os curadores que conheci durante o trabalho, aqueles que reconheceram a curadoria como uma de suas atividades no que diz respeito à *arte contemporânea*, têm como parte de sua experiência na atividade, a produção de textos (geralmente os curadores são também críticos de arte) e a formação acadêmica. São mestres ou doutores em História ou ainda em Filosofia e, inclusive, lecionam em cursos superiores ou pós-graduações relacionadas de alguma forma com a arte. A *curadoria*, assim como a *crítica* de arte é uma atividade que está associada a outras. Ela é contextual, em especial no que diz respeito às instituições e exposições aqui estudadas. Em outras palavras, os curadores não são fixos dos espaços estudados<sup>5</sup>. Eles transitam entre os espaços fixos. Os escolhedores também são escolhidos por comissões e/ou diretorias de espaços expositivos ou museus para realizar exposições mais ou menos específicas; para escolher alguns artistas para integrar certos projetos; ou por comissões que aprovam ou não os projetos propostos; ou

<sup>5</sup> Segundo Paulo Reis, ser curador independente é a condição de todos os curadores que residem em Curitiba já que as instituições da cidade não trabalham com curadores em seus corpos funcionais. Quando precisam, convidam curadores para realizar suas exposições.

ainda por um artista ou grupo de artistas para trabalhar em uma determinada exposição. Essa circulação de curadores (escolhedores que também são escolhidos) entre espaços e exposições é fundamental no sentido de garantir diversidade do que se torna público em exposições de *arte contemporânea*.

### 2.1.2 – Editais e ações de fomento financeiro e/ou de visibilidade

Como coloquei na abertura deste subcapítulo, editais de fomento, como os relativos às “leis de incentivo à cultura” estão, geralmente, relacionados à possibilidade de ocupação de espaços. Isso porque tais editais muitas vezes presumem a realização de exposições ou têm por objeto a ocupação de determinados espaços com incentivo financeiro significativo, ou ainda tidos como de grande visibilidade, ao contrário de boa parte dos editais de ocupação dos espaços lançados pelos próprios espaços, nos quais o custo da realização das exposições ficam a cargo daqueles que os pleitam<sup>6</sup>.

Os editais de âmbito municipal (nos quais apenas pessoas residentes em Curitiba podem participar<sup>7</sup> e nos quais privilegiam-se projetos que sejam realizados na cidade) estão sob a responsabilidade da Fundação Cultural de Curitiba, através do Programa de Apoio e Incentivo à Cultura (PAIC). Este programa tem o percentual de 2% (dois por cento) da receita orçada proveniente do Imposto Sobre Serviços de Qualquer Natureza (ISS) e do Imposto sobre a Propriedade Predial e Territorial Urbana (IPTU) para atender diferentes áreas: “música; artes

<sup>6</sup> Ou contribuem com uma ajuda de custo mínima para transporte e execução dos trabalhos.

<sup>7</sup> O último edital do *Bolsa Produção*, publicado em 29 de abril de 2010, tem uma de suas “vagas” direcionada para a parceria de um artista local com um artista de outro estado (Edital 057/10 disponível em <http://www.fccdigital.com.br/leidoincentivo/textos.asp?id=35>, visitado em 21/05/2010).

cênicas, compreendendo teatro, dança, circo, ópera, etc.; audiovisual (cinema, vídeo, internet, televisão, rádio. etc.); literatura (pesquisas, estudos de caráter científico no âmbito literário, dentre outros); artes visuais (fotografia, artes plásticas, design, e artes gráficas e tecnológicas, etc.); patrimônio histórico, artístico e cultural; folclore, artesanato e demais manifestações culturais tradicionais” (Lei Complementar nº 57 publicada no D.O.M. n. 25 em 08/12/2005<sup>8</sup>). Tal valor é direcionado tanto para contemplar projetos aprovados pelas “comissões competentes” de cada área, como para arcar com os custos de lançamento do edital e atividades de apoio para os projetos aprovados nos mesmos.

Existem dois “mecanismos” de incentivo através da *Lei Municipal de Incentivo à Cultura*: Mecenato Subsidiado e Fundo Municipal da Cultura. Segundo a lei em questão, o montante mencionado acima é dividido equitativamente entre os dois mecanismos. No Mecenato Subsidiado, uma vez aprovado o projeto, fica a cargo do proponente (ou do captador, caso o proponente nomeie algum para tal função) “captar” os recursos para a realização do projeto junto à(s) empresa(s) incentivadora(s). Tais empresas descontam integralmente os valores investidos nos projetos dos impostos ISS (pago mensalmente) e IPTU (cobrado anualmente, com possibilidade de parcelamento), até o teto de 20% do valor total dos impostos. Já através dos editais do Fundo Municipal, os proponentes, uma vez contemplados, recebem direto da FCC os montantes relativos aos projetos. Os editais do Mecenato Subsidiado dão espaço a projetos variados (de exposição, catálogo, oficinas, encontros, pesquisa) e recebe projetos com um teto de até R\$ 80.000,00, que é maior que o teto de boa parte dos editais lançados pelo Fundo. Já os do Fundo Municipal são mais direcionados e com valores variados, à exemplo do *Edital de Ocupação de Espaços Expositivos* e do *Bolsa Produção*.

A verba do Fundo é repassada diretamente da prefeitura para a FCC, que a redistribui de acordo e através dos editais que lança<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Disponível em <http://www.fccdigital.com.br/leidoincentivo/textos.asp?id=68>, visitado em 21/05/2010)

<sup>9</sup> Essa é a atual configuração dos mecanismos de fomento do PAIC. No entanto, está em discussão um projeto que extingue o mecanismo do Mecenato Subsidiado e

Por um lado, o mecanismo do *Fundo Municipal* diminui os mediadores para a execução de um projeto. No *Mecenato*, além de ser aprovado pela comissão de seleção formada por no mínimo três pessoas (uma indicada pela Fundação, outra pela prefeitura e outra por algum representante de entidades representativas do setor ao qual o edital pertence – sindicatos ou associações) o projeto também precisa ser “aceito” pela empresa incentivadora.

Como existem diferentes trâmites de trocas de documentos entre empresa incentivadora, Fundação Cultural de Curitiba e a Secretaria Municipal de Finanças e nem todas as empresas conhecem os procedimentos de incentivo fiscal em relação à Lei municipal de Incentivo à Cultura, e muito menos os proponentes, surgiu mais um mediador: o captador. O captador compreende e se responsabiliza pelas mediações (ou auxilia nas) entre projeto, empresa, FCC e prefeitura (pelos trâmites documentais) e, em alguns casos, empresas incentivam

o substitui completamente pelo Fundo Municipal. A primeira Lei de Incentivo à Cultura Municipal foi implantada em 1997. Difere da atual no que diz respeito:

- Ao “julgamento de mérito dos projetos” – sobre o qual irei discorrer brevemente. Antes não havia análise “de mérito” (qualitativa) dos projetos e agora há. Eram analisados apenas o preenchimento correto do formulário de inscrição, os documentos solicitados e a coerência orçamentária dos projetos. Havia um montante de projetos “aprovados” muito maior do que a capacidade de atendê-los, o que gerou uma fila de projetos à espera de liberação de recursos para serem captados. Um proponente apresentava um projeto e levava anos para realizá-lo.

- “Criação de 7 subcomissões de avaliação (literatura, música, audiovisual, artes visuais, artes cênicas, folclore e patrimônio) com três integrantes cada uma, indicados pela Fundação Cultural, pelo prefeito e pelas classes artísticas, todos com notório conhecimento (até então a comissão única tinha dez membros).

- Cria-se uma instância de recurso, formada pelos 21 membros das sete subcomissões

- Estabelece o conceito de Contrapartida Social para avaliar o que o projeto cultural produz para a comunidade local (um critério de avaliação dos projetos)

- Divisão dos recursos: 1% para o Mecenato Subsidiado e 1% para o Fundo Municipal da Cultura, com base no ISS + IPTU (até então era 1,5 % para o Mecenato e 0,5% para o Fundo)

- Financiamento de 100% do projeto, com teto de R\$ 80 mil (até hoje era R\$ 88 mil, com 15% de contrapartida)

- Cria-se uma Comissão de Fiscalização para acompanhar os projetos e a prestação de contas

- Estabelece uma garantia para artistas em início de carreira - o primeiro projeto. [Este item é particularmente interessante porque atrela (e restringe) a possibilidade de ser artista aos projetos.]

- Estabelece penalidades progressivas, de acordo com a gravidade das irregularidades: quarentena de até 4 anos sem poder apresentar projetos (não existia)”

(Fonte: Paraná Online, <http://www.parana-online.com.br/editoria/almanaque/news/151777/?noticia=NOVA+LEI+DE+INCENTIVO+A+CULTURA+E+APROVADA+POR+UNANIMIDADE>, publicado em 30/11/2005, visitado em 21/05/2010)

projetos que um mesmo captador apresenta, independentemente de qual seja.<sup>10</sup>

## FUNDO

FCC<sup>11</sup>

“análise técnica do projeto”

prestação de

Projeto -----> “comissão de análise de mérito” -----> \$ via FCC (se aprovado o projeto) execução do projeto ----> contas<sup>12</sup> para FCC

“análise documental”

(que por sua vez presta contas à prefeitura)

## MECENATO SUBSIDIADO

FCC

“análise técnica do projeto”

prestação de

Projeto ----> “comissão de análise de mérito” ----> empresa ----> FCC ----> \$ (via empresa e apresentação da ----> execução do projeto ----> contas para FCC

“análise documental”

Secretaria de Finanças

comprovação de depósito à FCC)

e para a Prefeitura<sup>13</sup>

-----  
captador

<sup>10</sup> Como coloquei na introdução, trabalhei durante algum tempo como atriz e hoje trabalho com produção cultural. Há uns três anos atrás, estava participando de um espetáculo de teatro realizado com verbas provenientes do Mecenato Subsidiado (Municipal). Um parente “afim” (casado com uma prima) de uma colega foi assistir o trabalho. O conhecia e estava próxima a ele quando recebeu o programa do espetáculo. O comentário dele foi: “Nossa, eu estou incentivando a peça de vocês! Não sabia...”. Conversamos rapidamente e ele explicou que o departamento de *marketing* – como na maior parte das empresas – era o responsável por tais “liberações” de verba e que, na verdade, eles tinham um captador de confiança que apresentava os projetos que eles incentivavam. Por vezes o captador, inclusive, paga uma porcentagem de seu cachê para o funcionário dos departamentos de *marketing* das empresas. O que não significa também que não existam empresas muito comprometidas com os projetos que escolhe financiar e que abrem, inclusive, processos de seleções internas dos projetos que recebem, buscando aliar qualidades específicas dos projetos aos seus interesses.

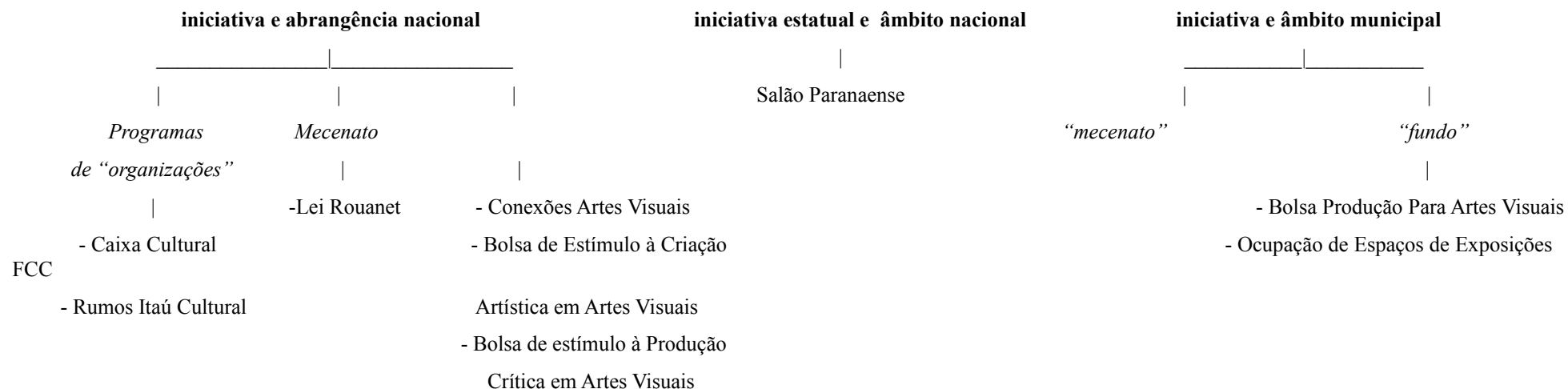
<sup>11</sup> A ordem de análises apresentadas por vezes varia de acordo com o edital, mas a prática mais comum (não apenas nas artes visuais, mas nos editais via FCC como um todo), é esta. Isto a partir da “reformulação da lei de incentivo à Cultura” (2005) e da implementação de editais do “Fundo”, que também aconteceu a partir de tal “reforma”. Tal parte ficará mais explicitada no decorrer do capítulo

<sup>12</sup> A prestação de contas está relacionada à entrega de comprovações relativas a execução do projeto, tanto no que diz respeito a seu(s) produto(s) cultural(ais) quanto aos gastos relativos ao(s) mesmo(s).

<sup>13</sup> Via funcionário da prefeitura que trabalha dentro da Fundação Cultural de Curitiba. Tanto o é que, se na “regra” a flexibilidade na prestação de contas do projeto.

Não existem editais de âmbito estadual que disponibilizem montantes mais ou menos significativos para a ocupação dos espaços ou para a produção artística. Talvez uma exceção seja o *Salão Paranaense*, que abre um edital de inscrição de âmbito federal a cada dois anos e que confere, a cada artista selecionado, um pró-labore de R\$ 8.000,00 (oito mil reais) para execução, instalação e transporte das obras – discorrerei sobre o Salão mais detalhadamente no decorrer deste capítulo.

#### ALGUNS EDITAIS COM APOIO FINANCEIRO E PROGRAMAS DE FOMENTO



Embora existam editais e programas de âmbito nacional relativos ao fomento à cultura, o único acessado de alguma forma até

então pelos três artistas – presentes em seus currículos – com os quais trabalho nesta dissertação foi o *Rumos Artes Visuais*, promovido pelo Insituto Itaú Cultural. Outros editais de âmbito nacional foram acessados, mas não na qualidade de proponentes, à exemplo do edital *Arte em Circulação* (de Rubens Pillegi e Margit Leisner) aprovado pelo programa *Caixa Cultural* para ocupar a *Galeria da Caixa*, e não necessariamente pelos três artistas, a exemplo do *Galerias Subterrâneas*, de Goto, contemplado pelo *Conexões Artes Visuais* (2008).

## 2.2 A Bolsa Produção para Artes Visuais

Embora fosse possível detalhar mais a iniciativa do *Bolsa Produção* e problematizar a experiência das edições que já ocorreram em diferentes aspectos, o que interessa aqui é apresentar a iniciativa e os “mediadores” a ela relacionados, bem com um pouco daquilo que os artistas precisaram interpretar e produzir para alcançar tal fomento: edital, projeto, *portfólio*...

O primeiro edital *Bolsa Produção para Artes Visuais* foi lançado em 10/11/2005. De lá até o início de 2010, foram realizados mais três edições do *Bolsa Produção*. Segundo o texto escrito pelo então presidente da FCC, Paulino Viapiana, no qual se apresenta o *Bolsa*, que foi publicado no catálogo do *Bolsa Produção 1*, o edital foi “fruto de um diálogo aberto e de alto nível com a Câmara Setorial de Artes Visuais”<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Segundo um texto sobre a referida Câmara Setorial disponível no site Canal Contemporâneo - de âmbito nacional e dedicado às *artes visuais contemporâneas* ([www.canalcontemporaneo.art.br](http://www.canalcontemporaneo.art.br)) -, em 2004 “o MinC [Ministério da Cultura] e Funarte iniciaram um processo participativo de discussão e elaboração de propostas para uma política cultural na área de artes visuais.” Tal projeto integrava “uma ação ainda maior, denominada Câmaras Setoriais de Arte”, que visava “estabelecer algumas linhas de ação cultural por parte do Governo Federal juntamente com representantes do meio artístico. [...] um pequeno grupo de artistas visuais começou a organizar-se. [...] A partir do cruzamento de informações locais e nacionais sobre política cultural e Câmaras Setoriais”, o grupo optou por priorizar



[...]” (Fundação Cultural de Curitiba 2007).

Desde sua primeira edição, em finais de 2005, os principais objetivos do *Edital Bolsa Produção Para Artes Visuais* foram incentivar a produção artística de Curitiba e oferecer ao público efetivos mecanismos de acesso a elas. Pensou-se no Edital como algo flexível, que pudesse ser reajustado a cada edição, visando preencher as lacunas apontadas pelo perfil da cidade, acompanhando o movimento e as demandas da atualidade. [...] Há a intenção de reafirmar talentos artísticos e abrir espaços a novas potencialidades, favorecendo sua inserção profissional na sociedade. [...] (Ana González – organizadora e acompanhadora do programa do edital - Fundação Cultural de Curitiba 2007)

Como os demais editais lançados pela Fundação Cultural de Curitiba, sejam do Fundo Municipal de Cultura ou do Mecenato Subsidiado, os editais *Bolsa Produção* foram publicados no Diário Oficial do Município um dia antes da abertura de suas inscrições. As inscrições ficaram abertas em períodos que variaram entre 15 e 34 dias e os editais e seus “anexos” (Formulário de Inscrição, Normas

---

em suas “reflexões na elaboração de sugestões de NOVOS FORMATOS DE PROJETOS, os quais poderiam ser encampados pelo MinC e Funarte. [...] Essa estratégia funda-se simultaneamente numa dimensão prática e teórica, e numa reavaliação crítica sobre os “modelos” de projetos que têm sido efetivados na área de “artes visuais” no Brasil, nesta última década [...] Implicitamente aí repousa também uma crítica a grande maioria dos modelos de projetos artísticos institucionais que têm sido realizados no Brasil, os quais supervalorizam curadores e críticos e secundarizam artistas, inclusive economicamente [...]. Além disso, a maioria dos projetos públicos municipais, estaduais e de instituições empresariais é excessivamente orientado para a ocupação de espaços museológicos, fato que, de partida, já restringe e orienta a produção. [...]” Dentre as propostas da Câmara paranaense que, segundo o texto citado, poderia ser incorporada “às sugestões elaboradas pelo grupo paulista” (tinham sido promovidas até então reuniões para a criação das Câmaras no Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília), figurava a “BOLSA PRODUÇÃO: Seleção pública de projetos para receberem um apoio mensal à produção, durante 1 ano, tempo ao fim do qual - ou durante o qual - o resultado do processo haveria de ser exposto publicamente. [...] O grupo de artistas que elaborou essa proposta foi composto principalmente por: Goto, Ana González, Claudia Washington e Pedro Arthur e contou também com a participação ocasional de Rubens Pileggi (Londrina), Maria de Lourdes Gomes, Maikel de Maia e Lui Brenne.” (Fonte: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/forum/viewtopic.php?t=50>, visitado em 25/05/2010). Vale ressaltar que Ana González, uma das colaboradoras para da Câmara Setorial de Artes Visuais, além de integrar o corpo de funcionários da Fundação Cultural de Curitiba, esteve engajada da implementação do edital Bolsa Produção para Artes Visuais e é hoje coordenadora do projeto. Dos demais oito colaboradores, quatro se inscreveram e foram contemplados no *Bolsa Produção*, três deles na primeira edição e um na terceira. Goto também compôs a comissão de seleção da terceira edição (além de artista, é também pesquisador – Mestre em Linguagens Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em artes Visuais da Escola de Belas artes da UFRJ – e curador). Isso dentre outras coisas, para uma articulação entre atuação política e artística e circulação de agentes entre diferentes lugares e tipos de atuação.

Complementares, Modelo Contratual, Manual de Prestação de Contas...) ficaram disponíveis para consulta e *download* no site da Fundação Cultural de Curitiba. Podiam se inscrever “artistas atuantes e domiciliados em Curitiba”, pessoas físicas ou grupo de pessoas representadas por uma pessoa física, maiores de 18 anos, que apresentassem projetos inéditos que não usufruíssem (os projetos) de recursos provenientes de outras instâncias públicas. Para se inscrever era preciso enviar para FCC, via SEDEX:

4.2 Formulário de Inscrição;

4.3 *Port-folio* contendo um mínimo de dez e um máximo de vinte imagens fotográficas [...] ou cópias coloridas impressas em xerox de trabalhos já realizados, currículo do(s) artista(s), resumido a duas páginas, com nome civil, nome artístico, local e data de nascimento, formação acadêmica e atividades artísticas realizadas [...]

4.4 As cópias fotográficas e ou as imagens impressas acima mencionadas devem estar devidamente identificadas, uma a uma, com as seguintes informações: - Nome artístico do(s) autor(es), - Título da obra; - Técnica/ material utilizado, - Dimensões precisas das obras,- Ano de realização. (EDITAL BOLSA PRODUÇÃO PARA ARTES VISUAIS 1. Edital nº 023/05, Publicado em 10/11/2005)

Além dos documentos acima mencionados, era necessário também enviar nas primeiras três edições do edital cópias de documentos como RG, CPF, PIS/PASEP ou inscrição no INSS, comprovante de endereço e certidões de quitação de débitos de tributos municipais, estaduais e federais. O envio de tais documentos para inscrever os projetos, bem como as comprovações dos currículos (impressos relativos às exposições realizadas pelo(s) proponente(s), matérias e menções em jornais das exposições e ou do(s) artista(s), críticas) era um procedimento padrão para todos os editais da FCC. Isto gerava maiores esforços, logística, investimento de tempo e despesas tanto dos proponentes para se inscreverem nos editais como por parte dos técnicos da FCC. Nos editais subsequentes tais documentos passaram a ser

solicitados apenas após a aprovação dos projetos na “análise de mérito”.

Houveram algumas outras alterações de um edital para outro no que diz respeito a documentação exigida e “condições” para inscrição. O segundo edital, por exemplo, destacava a necessidade do artista ter no mínimo dois anos de atuação na área. A segunda e a terceira edição pediam “comprovação de reconhecimento público ou da crítica (material jornalístico; publicação de material de crítica especializada; material de divulgação de trabalhos realizados; material publicado na Internet; dentre outros) que caracteriz(ass)em a experiência e o reconhecimento do(s) artista(s) visual(is) participante(s) do projeto e do respectivo trabalho”. Enquanto a quarta edição trazia logo no início do edital a observação de que era aberto a pessoas “que detenham reconhecimento público e/ou da crítica especializada e cujo objeto de atuação esteja comprovadamente vinculado à área de Artes Visuais” e que os proponentes “deveriam evidenciar experiência anterior na realização e execução de projetos semelhantes ao que esteja sendo apresentado” (Edital nº 068/08, Bolsa Produção para Artes Visuais, Publicado no D.O.M. Nº 35 de 13/05/2008)<sup>15</sup>.

Uma vez inscritos, os projetos foram, em cada uma das edições, encaminhados para servidores que abriram os envelopes e avaliaram se eles apresentavam toda a documentação e cumpriam com os requisitos necessários para a inscrição nos editais (se todo o Formulário de Inscrição foi preenchido e assinado; se o projeto estava encadernado e paginado...). Uma vez “aprovados” pelos técnicos da FCC, os projetos foram encaminhados para os Grupos Técnicos Especializados (Comissões de Seleção) de cada edição para a análise de mérito (qualitativa).

---

<sup>15</sup> Idem.

Cada Grupo Técnico Especializado era composto de cinco pessoas:

A composição da comissão de seleção e acompanhamento procura reunir olhares diversos, elegendo profissionais de Curitiba e de outros estados brasileiros. Essa composição garante boas discussões acerca dos trabalhos na fase da seleção e trocas saudáveis e proveitosas durante o acompanhamento dos projetos. Com a inclusão de teórico local, procura-se estimular também a produção teórica na cidade. Convidam-se três profissionais de outros estados e dois profissionais de Curitiba. A cada edição procurou-se manter nas comissões um teórico e um artista experiente de fora e um teórico e um artista experiente de Curitiba, além de um representante da FCC (artista ou programador cultural de seus quadros funcionais), totalizando cinco membros. Apenas três membros acompanham o desenvolvimento dos projetos – o teórico e o artista de fora e o teórico local. Nas atribuições de cada membro está a elaboração de texto gerado pelas questões levantadas pelos projetos durante a fase de acompanhamento, para publicação impressa. Os membros têm tido liberdade para escolher o formato do texto, o que não os obriga necessariamente a escrever sobre o trabalho de cada artista, mas a focar os trabalhos desenvolvidos.

A presença de profissionais de Curitiba nas comissões garante informações preciosas a respeito de trabalhos anteriores desenvolvidos pelos artistas inscritos e contribui para a atualização do conhecimento dos de fora sobre a cena local.

A comissão de seleção é escolhida pela FCC, que elege os membros a partir de uma série de indicações, advindas de profissionais de seus quadros funcionais e de outros representantes das artes visuais. Os membros de cada comissão saem de uma grande lista de indicações, a convite da Lei do Incentivo. (Ana González em texto enviado a mim por e-mail em 13/06/2010)<sup>16</sup>

As Comissões de seleção recebem os projetos,

A apreciação dos projetos vai seguindo de acordo com a metodologia instituída, antes de começar, por cada comissão, mas basicamente vão sendo feitas várias rodadas, que podem começar com uma primeira triagem, em que os projetos são lidos em voz alta, ou em que vão sendo

---

<sup>16</sup> O texto em questão foi escrito por Ana González a partir da edição de trechos transcritos de uma conversa que tivemos em 31/05/2010 a respeito do *Bolsa Produção*. Enviei tais fragmentos da conversa à Ana por e-mail a fim de que ela tivesse a possibilidade de avaliar a viabilidade de publicação das mesmas, tendo em vista o fato de falar também pela instituição onde trabalha (FCC) e pela iniciativa *Bolsa Produção* em si, na qualidade de sua coordenadora. Por diferentes motivos, que vão da impossibilidade de apresentar em uma simples transcrição todos os elementos relacionados à fala e portanto dar margens a diferentes interpretações que aquelas sugeridas em seu “ato performático”, bem como pelo questionamento da metodologia “entrevista” segundo ela, empregada por mim nesta pesquisa (em seu caso), desautorizou a publicação de suas falas e como alternativa apresentou o texto supra-citado, bem como alguns subsequentes. As questões apresentadas por Ana González serão novamente abordadas no decorrer desta dissertação uma vez que suscitam debates metodológicos. Ressalto que os textos apresentados por Ana como alternativa às entrevistas não alteraram significativamente, em relação aos interesses deste trabalho, o conteúdo das mesmas. Pequenas alterações serão apontadas em notas de rodapé.

lidos individualmente, rodando num mesmo sentido, passando por cada membro da mesa e que vão dando origem a grupos de projetos. Os port-folios são auxiliares importantes, porque revelam o desenvolvimento do artista e ajudam a situar o projeto nessa trajetória.<sup>17</sup> Os projetos vão sendo separados por níveis de interesse, e vão se afinando até o resultado final.

A primeira rodada é a mais pesada, porque são muitos projetos para ler, e a cada edição do Bolsa o número de inscrições aumenta muito. Separam-se basicamente em três grupos, de maior, menor ou nenhum interesse, mas as leituras de cada projeto vão sendo retomadas com muita atenção e os projetos passam por várias rodadas de leituras criteriosas. Às vezes há projetos que despertam o interesse de todos desde o início, alguns outros provocam grandes discussões, mas todos são reconferidos, até os que despertaram pouco interesse, para se ter certeza dos resultados. Nas comissões em que participei, os projetos foram selecionados sem que se realizasse curadoria – eles foram selecionados apenas por seus méritos individuais. Em minha opinião, não faria sentido, uma vez que o grupo de projetos mais consistentes pode não apresentar conexões ou fricções de interesse para um trabalho curatorial<sup>18</sup>. [...]

A objetividade nos trabalhos de uma comissão que se reúne para selecionar projetos passa por suas cargas de conhecimento e experiências, que não se descolam de suas subjetividades. Por isso cada comissão tem entendimentos diferentes de outras, mesmo que os critérios adotados possam ser muito parecidos. Também se selecionam os profissionais que integrarão as comissões, confiando em seus históricos profissionais, que certamente não se isentaram de suas subjetividades ao conquistá-los, mas souberam trabalhar em equilíbrio sem negar suas naturezas. Ao selecionar os membros de uma comissão, deposita-se confiança em seu trabalho e aceitam-se os critérios definidos em conjunto, em seu processo de trabalho enquanto comissão. (Ana González em texto enviado a mim por e-mail em 13/06/2010)

As seleções avaliaram e pontuaram os candidatos, segundo o edital, com a seguinte proporcionalidade (critérios de pontuação), que variou entre alguns editais:

Currículo e *Portfólio* do interessado, do grupo e dos integrantes..... até 20/ até 35 pontos.

Apresentação e justificativa do projeto.....até 40 /45 Pontos.

<sup>17</sup> González destacou em nossa conversa que os projetos geralmente não são completamente distantes daquilo que foi realizado anteriormente pelo artista. Até podem ser, já que se tratam de algo que será realizado no futuro, mas que em geral tal distância não é “brutal”.

<sup>18</sup> Pelo que compreendi a *curadoria* diz aqui respeito também a um consenso prévio sobre que “tipos” de projetos aprovar seguindo linhas que possibilitem relacioná-los: assuntos, temas, procedimentos de execução, etc... Duas ideias interessantes presentes em nossa conversa ficaram de fora neste parágrafo: a de que nem sempre se estabelece um consenso entre a comissão no que diz respeito às qualidades de alguns projetos, e a de que foram aprovados projetos que os membros da comissão 'acreditavam ter mais qualidade' por diferentes razões e que tais aprovações eram “apostas” nestes projetos.

Viabilidade orçamentária.....até 20 pontos.

Proposta de Contrapartida Cultural [...] .....20 pontos. (Edital nº 023/5, Bolsa Produção para artes Visuais, Publicado no D.O.M. Nº 86 de 10/11/2005)

Os proponentes eram considerados classificados pelo edital quanto alcançavam o mínimo de 80% da pontuação total. E os contemplados foram aqueles com as melhores pontuações (desde que superiores a 80%).

Percebemos pelos “critérios de pontuação” que o maior peso dentre os critérios de avaliação está nos “projetos em si”, ou seja, o que o proponente propõe fazer através de textualizações de ideias e demais recursos que dão suporte às mesmas (imagens, croquis, maquetes). A análise que a comissão de seleção estava incumbida de fazer era qualitativa e “a qualidade [estava], de algum modo atrelada à clareza das descrições e definições. De imediato, se apresentava a questão da efemeridade versus a permanência: se o que se pretendia resistiria à interferência do olhar e da fruição, levando-se em conta que, obviamente, a análise era do projeto e não da obra pronta” (Guilmar Silva in FCC 2007).

Os projetos do *Bolsa Produção*, aprovados pela Comissão Julgadora apresentavam, acima de tudo, a mais absoluta liberdade de experimentação, em consonância com a finalidade assinalada de estímulo à criação artística pelo patrocínio da Prefeitura Municipal de Curitiba. Para tanto precisavam obedecer ao critério implícito: a máxima contemporaneidade. (Guilmar Silva – Coordenadora de Artes Visuais da FCC – Fundação Cultural de Curitiba 2007)

A mais absoluta contemporaneidade, como critério fundamental para a seleção dos projetos da primeira edição do *Bolsa Produção para Artes Visuais*, era assinalada por Guilmar Silva [, que...] deixa consignada uma das principais características do fazer artístico da atualidade,

que incorpora em seu bojo a concepção em si e o próprio processo, que passam a fazer parte do resultado final pretendido.

Não se pode condensar facilmente, sob um único termo, os diversos conceitos implícitos nos esforços de definição de contemporaneidade, em modernidade líquida, modernidade reflexiva, entre outros. Resta a constatação de que o múltiplo comum é, efetivamente, a pesquisa. Ao traçar seu próprio percurso, o artista se descobre integrando uma rede de interconexões que ora se confirmam, ora se opõem, numa dinâmica que reflete o caótico e multifacetado cotidiano de uma realidade que não deixa se apreender total e completamente. (Marili Azim – Coordenação de Artes Visuais da Fundação Cultural de Curitiba – Fundação Cultural de Curitiba 2008)

Se por um lado “para efeitos de inscrição dos projetos, não foi instituído nenhum pré-requisito relativo ao período de carreira, grau de experiência ou áreas de atuação dos artistas” (Ana González in FCC 2007) – com exceção do *Bolsa 2* que exigia dois anos de experiência comprovada –, os editais exigiam alguma experiência e esta era, inclusive, pontuada (e portanto podia contribuir com a classificação ou desclassificação do artista na análise de mérito).

Alguns artistas compreendem o *Bolsa Produção* como um edital voltado principalmente para jovens artistas, o que excluiria artistas mais experientes e já inseridos em um mercado de compra e venda de obras de arte. Tal compreensão/impressão talvez tenha sido gerada pela palavra “bolsa” remeter à uma ideia de “formação”. E também pelo fato de algumas pessoas que participaram da Comissão de Seleção serem incumbidas de visitar algumas vezes os artistas selecionados a fim de acompanhar a execução do projeto e que tal visita, por vezes, assumiu um caráter de “orientação” dos visitantes ao visitado. O objetivo do acompanhamento do trabalho era viabilizar a produção dos textos críticos para os catálogos, discutir e problematizar (conversar) os trabalhos com os artistas, em uma espécie de análise crítica do que ainda está em processo. Também em alguns textos dos catálogos, e ainda discursivamente, foi ressaltada a importância da *Bolsa* enfatizando seu caráter

“formativo”, por vezes em oposição ao mercado de compra e venda de obras de arte.

Ter um ano de projeto subsidiado é uma experiência que coloca o artista numa situação parecida com a de quem já tem a vida profissional estabelecida no mundo comercial. Este último opera dentro de um sistema que segue uma lógica de consumo e o bolsista desenvolve seu projeto seguindo o ritmo próprio de seu processo de trabalho, atento apenas ao compromisso de realizar uma exposição individual [....] Diferente do que acontece com os recursos que possibilitam a produção de um trabalho artístico que vai para uma galeria comercial, os recursos do *Bolsa Produção* são para se realizar projetos pouco ou nada comerciais e a grande oportunidade de aprofundar e amadurecer pesquisas poéticas durante um ano de exercício experimental sem qualquer compromisso com o teor comercial dos resultados. O termo produção do título do edital não é empregado aqui como forma de engajamento comercial, mas no sentido de geração de atos e pensamentos poéticos intrínsecos ao trabalho artístico.

Por outro lado, o Edital confere maior visibilidade às produções e aos artistas, fator desejável nas transações comerciais. [...] (Ana González – organizadora e acompanhadora do programa do edital - FCC 2009)

Mas – interpretando os editais, alguns projetos contemplados e os discursos relativos aos mesmos publicados nos catálogos –, o que parece ser o “objeto” do *Bolsa Produção* não são “novos artistas”, mas “novos trabalhos”. É a criação (associando a produção à pesquisa, experimentação).

[...] talvez as duas maiores contribuições da Bolsa Produção sejam a visão de que a experimentação artística está ligada de maneira inerente à pesquisa, pressupostos da produção de conhecimento, e a possibilidade de viabilizar projetos artísticos através de incentivo direto.

O resultado do edital relativo ao ano de 2006 [...] abrange uma série de pesquisas em arte que se constituem em esforços de compreensão mais ampla da visualidade, das especificidades das imagens plásticas e das condições do fazer artístico. [...] Por serem projetos em construção, os encaminhamentos de todos os artistas sofreram alterações durante seus percursos. (Paulo Reis – integrante da comissão de seleção – FCC 2007)

Como “resultado” dos editais, os artistas selecionados fizeram exposições individuais simultâneas (com aproximadamente dois



meses de duração) do que foi criado através da bolsa. Tal simultaneidade exigiu, em cada edição, um certo consenso entre artistas e organização da Bolsa (Ana González – FCC) em relação à divisão dos espaços expositivos disponíveis para realizá-las, levando em consideração as demandas dos trabalhos de cada artista, o que a Fundação Cultural de Curitiba disponibilizava e as características de cada sala (espaço expositivo). Embora, como previsto nos próprios editais, a FCC disponibilizasse uma equipe de montagem para os bolsistas, cada um era responsável pela montagem de sua exposição e pelo que ela exigisse de específico (que não fosse disponibilizado pela FCC – como projetores, televisores, certos trabalhos de marcenaria...), respeitando as “normas de utilização de cada espaço”, em especial do Solar do Barão, cuja edificação histórica é protegida por leis conservação de patrimônio material. Além das exposições individuais, os artistas participaram de mesas redondas relativas aos trabalhos realizados no e através do *Bolsa Produção* e a FCC se responsabilizou pela impressão e distribuição de catálogos de registro de cada uma das edições.

Embora muito importantes, as exposições não são o objetivo principal do Edital, e sim o tempo de dedicação aos projetos [...] (Ana González – organizadora e acompanhadora do programa do edital - FCC 2009)

O apoio financeiro proporcionou a esses artistas a possibilidade preciosa e fundamental de experimentar e materializar seus pensamentos dentro de um ritmo mais produtivo que o usual. Não estará nas exposições dos artistas tudo que a bolsa proporcionou embora elas mostrem obras de valor. (Ana González, in. FCC 2007)

É justamente o incentivo financeiro direto e a “fundo perdido”<sup>19</sup> para a produção/pesquisa que os artistas destacam, em especial Lilian e Tony, como a qualidade inquestionável do *Bolsa Produção*. Tal financiamento viabiliza o investimento na experiência artística que,

---

<sup>19</sup> Não se exige a devolução à instituição financiadora do valor investido.

enquanto tal, é geradora de conhecimento para os artistas. Faz diferença, e muita, ter dinheiro para realizar seu trabalho. A “troca” de informações e experiências entre aqueles que irão escrever sobre os trabalhos e os artistas é avaliada pelos artistas tanto positiva quanto negativamente, dependendo dos interesses e disponibilidades de ambos, artista e “crítico”. Alguns dos textos resultantes das visitas foram criticados por se dedicarem mais a uma contextualização e afirmação da importância de iniciativas como a do *Bolsa Produção* frente ao universo das artes visuais do que ao exercício crítico e reflexivo sobre os trabalhos. “*Se eu fosse apresentar um projeto para o Bolsa Produção agora incluiria a produção de um texto crítico nele, eu chamaria o crítico*”, afirmou Tony Camargo. Lilian Gassen, por sua vez, efetivamente chamou alguém para escrever sobre seus trabalhos realizados através da *Bolsa* e publicou tal texto em um impresso de sua exposição.

### 2.3 Salão Paranaense

O *Salão Paranaense* foi criado em 1944, realizando em 2009 sua 63ª edição. Em 1970 o Museu de Arte Contemporânea do Paraná assumiu a realização do evento, que até então estava sob a responsabilidade do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná. Em 2005 o *Salão Paranaense* se tornou bienal, ampliou sua área de abrangência aos países do Mercosul e instituiu prêmios-participação a todos os artistas selecionados e convidados [o Salão Paranaense tem um formato misto no sentido de incluir artistas selecionados dentre aqueles que se inscrevem e artistas convidados pela comissão julgadora]. A forma anterior de premiação, seletiva e hierárquica [competitiva, havia uma classificação entre os artistas selecionados e apenas os primeiros colocados eram premiados com determinados valores em dinheiro], foi substituída pelo reconhecimento igualitário à produção artística em suas variadas vertentes [todos os artistas selecionados, bem como os convidados, recebem um pró-labore em dinheiro]. O Salão Paranaense, desde sua concepção original, acolhe propostas que apontam novos caminhos para as artes visuais.” (<http://www.mac.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=56>, visitado em 20/02/2010).

O *Salão Paranaense* é uma mostra de artes visuais composta por alguns artistas selecionados e outros escolhidos por um júri (que seria algo equivalente ao Comitê Curatorial ou Grupo Técnico Especializado da FCC) que, como outros salões e enquanto um salão, pretende trazer à público, em cada uma de suas edições, um panorama da arte produzida no momento em que é realizado. É o salão mais antigo do país em continuidade. Suas edições aconteceram anualmente até se tornar bienal em 2005, em sua 60ª edição, quando também deixou de ser uma mostra competitiva (que premiava os primeiros colocados) e passou a contar também com artistas convidados (nas duas primeiras edições bienais com artistas convidados de âmbito nacional e do Mercosul e já no último – 63ª edição – apenas com convidados de âmbito nacional e já em número reduzido<sup>20</sup>). Ao assumir a realização do Salão Paranaense em 1970, o MAC/PR incluiu a participação de críticos e artistas de outros estados. Com o passar do tempo “as mudanças das linguagens artísticas e o surgimento de novas categorias além das tradicionais (pintura, escultura, desenho, gravura) demandaram outras transformações como, por exemplo, a permissão da inscrição das propostas no lugar das próprias obras e a ampliação para qualquer técnica ou proposição de arte” (Projeto do 62º Salão Paranaense – “acervo MAC”). O Salão Paranaense foi importante também no que diz respeito à política de aquisição de acervo do MAC/PR, já que até 2005 “os prêmios distribuídos revertiam diretamente na aquisição dessas obras. Com a mudança de formato, o comitê curatorial indica entre as obras participantes aquelas que podem ser incorporadas, proporcionando a atualização do acervo do MAC/PR.”

Segundo Glória Ferreira (crítica, curadora, professora e pesquisadora), foram os salões de arte que introduziram no século XVII a

---

<sup>20</sup> O edital da 61ª edição previa a seleção de 10 artistas selecionados entre os inscritos, 10 “artistas nacionais” convidados e 6 artistas do Mercosul convidados; da 62ª edição 11 artistas de “participação espontânea”, dentre os convidados 6 do Mercosul e na 63ª edição seis artistas convidados de âmbito nacional e 21 selecionados dentre participação espontânea.

apreciação da arte em âmbito público.

Como instância mediadora, a longa história dos salões, com seus prêmios, pensões e medalhas, ainda vigentes em nossa sociedade, embora com mutações, é indissociável da constituição da história da arte e de seus embates estéticos. [...] De certa maneira, o espectro dos Salões ainda ronda a formação de nosso circuito de arte. [...] como em 1986 assinalou Iceleia Cattani, os salões de arte configuram “espaços contraditórios”, por sacralizar e legitimar determinadas produções (Glória Ferreira in FCC 2008)

“Os Salões de Arte, embora contestados em seu formato e sempre polêmicos em sua seleção, continuam se mantendo como porta de acesso ao reconhecimento de artistas jovens e iniciantes” (Projeto *62º Salão Paranaense*). Além de artistas jovens, o Salão Paranaense também inclui a presença de artistas convidados, reificando “artistas nacionais” enquanto tais.

Para não delongar o presente sub-capítulo, me concentrarei no 62º Salão Paranaense de Arte, realizado em 2007, cuja montagem da exposição acompanhei e do qual Tony Camargo foi um dos artistas selecionados (com trabalhos de fotografia que davam continuidade à *série* relativa ao projeto contemplado pela *Bolsa Produção II*).

Assim como o *Bolsa Produção para Artes Visuais*, o Salão Paranaense abre editais para a inscrição de artistas. São, no entanto, editais bem mais simples que os da Lei de Incentivo: impressos, cabem em uma folha de papel A4. Esses editais, uma vez escritos e aprovados pela Secretaria da Cultura, são divulgados tanto no site do museu como através dos referidos impressos enviados para instituições relacionadas a arte (tanto no estado como fora dele). Para fins de inscrição no edital, os artistas deveriam enviar sua “proposta em formato de *portfolio*” dentro

do prazo estipulado pelo edital (via correio ou entregando direto no museu). Uma vez que o MAC tivesse recebido o *portfolio* o artista estaria imediatamente inscrito.

No *portfolio* deverá constar o currículo do proponente, endereço completo, telefone, e-mail, conta bancária e fotos (15 X 20) das obras, com especificações técnicas no verso. Se a proposta for de instalação ou obras tridimensionais, deverá conter o projeto, planta, planejamento, descrição e relação do material a ser utilizado, além de, no mínimo, 04 fotos de diferentes ângulos. A proposta de vídeo-arte deverá ser enviada em 02 cópias em DVD ou CD-ROM. Não será permitido o uso de material deteriorável e/ou que prejudique as instalações físicas do espaço expositivo [...] (Impresso de divulgação do 62º Salão Paranaense 2007)

O júri do *Salão* é escolhido pela Direção do MAC/PR. Existe, no entanto, um conselho consultivo atualmente formado por seis pessoas relacionadas à arte, que indicam (e não deliberam) outras para compor o júri. Tais indicações são ou não acatadas pela direção do MAC<sup>21</sup>. Antes mesmo do lançamento do edital, no caso do 62º Salão Paranaense, foi feita uma consulta aos indicados para o júri que depois foi oficializado. Embora seus nomes não tenham sido divulgado no edital, o *Canal Contemporâneo* divulgou em seu site, junto com as informações para a inscrição no Salão, o nome e o currículo resumido dos mesmos. Ou seja, a composição do júri não é uma informação sigilosa quando lançado o edital. Cinco pessoas compuseram o júri do 62º Salão (no Salão anterior foram sete): Artur Freitas<sup>22</sup>, Daniela

<sup>21</sup> Hoje fazem parte do conselho consultivo do MAC/PR Alfi Vivern (diretor do MAC/PR), Artur Freitas, Denise Adriana Bandeira (pesquisadora, artista e professora), Eliane Prolik, Elizabeth Dias Tilton, José Humberto Boguszewski.

<sup>22</sup> “Crítico e pesquisador em história da arte, doutor em História pela Universidade Federal do Paraná, onde desenvolveu pesquisa sobre as vanguardas brasileiras dos anos 1960 e 70, e graduado em Artes pela mesma instituição. Atualmente, é professor-doutor do Departamento de Ciências Humanas da Faculdade de Artes do Paraná e professor-visitante na Pós-Graduação em História da Arte Moderna e Contemporânea da Escola de Música e Belas Artes do Paraná [...]. Foi editor do jornal cultural *Preto no Branco* e da revista eletrônica de artes visuais *A Fonte*. Em 2006, foi curador da exposição *Outros 60's*, no Museu de Arte Contemporânea do Paraná. No momento, é também membro da Comissão de Artes Visuais do Mecenato Subsidiado da Prefeitura de Curitiba e membro do Conselho Consultivo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná” (<http://www.canalcontemporaneo.art.br/saloeseppremios/archives/001313.html>, visitado em 29/05/2010)

Vicentini<sup>23</sup>, Isaac Antonio Camargo<sup>24</sup>, José Francisco Alvez<sup>25</sup> e Simone Langdal<sup>26</sup>. Uma vez encerradas as inscrições do *Salão* (que totalizaram 517 propostas), o júri se reuniu durante três dias em setembro de 2007, durante os quais analisaram e selecionaram as propostas enviadas e escolheram os artistas convidados.

Segundo Artur Freitas, o júri trocou alguns e-mails antes do encontro para a seleção dos projetos a fim de discutir tanto o formato

<sup>23</sup> “Mestre em História pela PUC- Rio, em 2000, onde pesquisou a obra de Waltercio Caldas. Graduada em Pintura pela EMBAP-PR, em 1995. Professora de história da arte do curso de Artes Visuais, da UTP, de 2001 a 2005 e da UniBrasil de 2002 a 2005. Em 2004, em parceria com Simone Landal, realizou a curadoria das exposições *Incursões*, em Foz do Iguaçu e *Nome*, na Casa Andrade Muricy, em Curitiba. É uma das três vencedoras do prêmio editorial Iberê Camargo, concedido pela Fundação e pela editora Cosac e Naify. Atualmente é membro do Conselho Consultivo da Casa Andrade Muricy.” (<http://www.canalcontemporaneo.art.br/saloeseprêmios/archives/001313.html>, visitado em 29/05/2010)

<sup>24</sup> “Professor do Departamento de Arte da Universidade Estadual de Londrina desde 1976. É graduado em Desenho e Plástica pela Faculdade de Artes Plásticas da Universidade de Ribeirão Preto, SP, Especialista em Arte-Educação pela mesma instituição, Mestre em Educação pela Universidade Estadual de Londrina e Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Tem longa experiência acadêmica no ensino, administração universitária e curadoria em arte visual. Atua no ensino de arte desde 1976, ministrando disciplinas em graduação e pós-graduação, promovendo cursos e realizando e assessorando projetos educacionais. Como administrador universitário dirigiu instâncias acadêmicas como Colegiado de Curso, Chefia de Departamento, Divisão de Artes Plásticas/Casa de Cultura, Direção de Centro, Chefia de Editoração e Coordenadoria de Comunicação Social em nível de Pró-reitoria. Como criador participa de exposições desde 1972 e como produtor/curador desde 1976. Pesquisa e publica textos como catálogos, apresentações de mostras de arte visual, artigos, capítulos e livros desde 1979.” (<http://www.canalcontemporaneo.art.br/saloeseprêmios/archives/001313.html>, visitado em 29/05/2010)

<sup>25</sup> “Possui Mestrado em Artes Visuais pela UFRGS (2000), Especialização em Gestão do Patrimônio Cultural pela ULBRA (1997) e Graduação em Escultura pela UFRGS (1992). Iniciou Doutorado em Artes Visuais pela UFRGS, a partir de 2007. Tem experiência na área artística e cultural, com ênfase em arte contemporânea e arte pública, assuntos sobre os quais tem publicado livros e artigos, em jornais e revistas do Brasil e do exterior. Como curador, realizou a curadoria das cinco exposições de Amílcar de Castro na *5ª Bienal do Mercosul*, bem como a curadoria do segmento de obras públicas permanentes do mesmo evento (Porto Alegre, 2005). Foi eleito diretor do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, em novembro de 2006, onde é professor de escultura, desde 2000” (<http://www.canalcontemporaneo.art.br/saloeseprêmios/archives/001313.html>, visitado em 29/05/2010)

<sup>26</sup> “Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná, com pesquisa sobre curadoria de exposições de artes plásticas, especialista em História da Arte do Século XX, pela Escola de Belas Artes do Paraná, graduou-se em Desenho Industrial pela UFPR, em 1994. Funcionária da Fundação Cultural de Curitiba, de 1992 a 2002, foi responsável pela Divisão de Acervos Artísticos do Município de 1996 a 2002, quando realizou a curadoria de diversas exposições. Ainda como curadora produziu *A Noite Moral*, que integrou a *XII Mostra da Gravura de Curitiba*, *Incursões* e *Nome* com Daniela Vicentini, respectivamente em Foz do Iguaçu e Curitiba. Professora substituta de História da Arte, na Universidade Federal do Paraná de 1999 a 2001. Atualmente é professora de História da Arte e História da Arte Brasileira, no Curso de Artes Visuais, da Universidade Tuiuti do Paraná e no Curso de Desenho Industrial do Centro Universitário Positivo” (<http://www.canalcontemporaneo.art.br/saloeseprêmios/archives/001313.html>, visitado em 29/05/2010).

do *Salão* (que mistura o formato “salão” com os inscritos e de “curadoria” com os convidados) e algumas possibilidades de lidar com o formato dado.

*Além de Salão ele é também um projeto de curadoria, onde o júri escolhe artistas. Isso é projeto curatorial, salão é quando se inscreve e se é julgado. [...] Os artistas que são convidados também ganham R\$ 8.000,00. [...] O que acontece é que isso é dinheiro público. Quem são os caras que vão escolher essas pessoas, que vão gerenciar dinheiro público e que têm que dizer o que gosta e o que não gosta. O Salão Paranaense nesse modelo, metade salão e metade projeto curatorial é [...] confuso, que não tem cara de nada [...] quer dizer, em linhas gerais o que a gente tem visto é o seguinte: como um processo de transição, muito difícil de trabalhar. Como ele é um projeto de curadoria, ele tem que ter um eixo, ele tem que dizer alguma coisa para o público, sobre os artistas e as obras escolhidas. Mas como é um concurso público, você não pode determinar um eixo que não tá definido [pelo edital do] concurso, então fica praticamente impossível dar a cara para uma curadoria e ao mesmo tempo é impossível não dar essa cara porque é também uma curadoria.*

*O Salão Paranaense tem um papel delicado na história da arte local. Todo Salão tem polêmica. É amado e odiado. Se não teve polêmica é porque foi um salão sem graça. (Artur Freitas, em conversa gravada em 2007)*

*Antes vinham os seus assistentes carregando as obras, o júri era aberto, qualquer pessoa podia assistir [...] podiam falar, podiam vaiar [...] era muito mais divertido e muito mais constrangedor também. [...] Agora] a coisa é tipo uma sessão privada de tortura [...] a dinâmica é uma coisa bem simples mesmo [...] Nós [o júri] ficamos sentados em volta da mesa, o Alfi [Alfonso Luis Bianchi Vivern, diretor do MAC/PR] fica sentado na cabeceira da mesa [...] só que [...] não tem poder de voto [...] no máximo ele dá um palpite aqui e ali [...], mas ele, no geral, participava bem pouco. Daí em volta dessa mesa ficam 3 ou 4 funcionários responsáveis pela logística da apresentação dos projetos. (Artur Freitas, em conversa gravada em maio de 2010).*

Segundo a ata da reunião do processo de seleção do 62º *Salão Paranaense*<sup>27</sup>,

O diretor do MAC, Alfi Vivern, agradeceu a presença dos integrantes do comitê e desejou sucesso na realização da tarefa, de extrema responsabilidade e importância. Comentou sobre as razões que determinaram a mudança no edital, como a mudança no número de componentes do comitê, buscando maior facilidade de entendimento. Lembrou que entre as sugestões de mudanças, encontrou registradas a de que uma porcentagem, entre os selecionados, deveria ser destinada a artistas paranaenses. Sugeriu que o critério de seleção fosse o de

<sup>27</sup> Disponível para consulta pública no setor de pesquisa e documentação do museu junto com uma série de documentos sobre o Salão (e-mails trocados entre o museu e os artistas selecionados, fichas relativas aos inscritos, imagens, dentre inúmeras outras documentações – incluindo fichas onde cada componente do júri avaliava os artistas como organizadas em livros (encadernações).

qualidade do trabalho e não o da procedência do artista. [...] (62 ° SALÃO PARANAENSE 20007)

Cada membro da banca colocou para os demais sua opinião sobre como proceder diante da situação “júri” daquele salão e no que diz respeito à possibilidade de mudanças para as próximas edições. E depois no que diz respeito ao processo de seleção daquela edição.

Daniela Viccentini afirma que deveria se ter como ponto de partida uma decisão em conjunto, sem decisões individuais. O modelo do Salão anterior gerou muita polêmica, o júri não chegou a bom termo, formando uma colcha de retalhos. [...] Se deve discutir a possibilidade de o museu disponibilizar equipamentos e também o fato de que o salão tem sido a mais importante forma de ampliação do acervo. Issac Camargo comentou que tem experiência maior em curadoria do que em salão e assim propôs a inversão do processo. Não pensar previamente a curadoria. As matrizes seriam definidas posteriormente, pelo que for apresentado, isto é, se o artista convidado se integra ou não ao projeto delineado. Depois de definido o perfil da exposição, complementar para criar linhas de leitura. Em seguida discutiu-se o procedimento para a análise dos trabalhos. Decidiu-se pela eliminação e criação de um conjunto de pré-selecionados, que serão analisados mais detidamente e então definidos os participantes. (*idem*)

A próxima informação presente na ata é uma lista com os nomes dos artistas selecionados, seguida dos artistas que seriam convidados. Voltemos, portanto, ao relato de Artur Freitas:

*[Tinham] várias pilhas gigantescas, com os projetos [...] em envelopes. [...] Todos organizados, para pegarem o projeto conforme uma lista, 1,2,3,4,5,6 até o número que aparecer. [...] Eles vão pegando naquela ordem: número 1, número 2, número 3. Na lista que a gente tem é só o nome do artista e o número. Daí quando vem o projeto fica aquela bagunça [...] Dos funcionários [do MAC/PR presente] um é responsável por tirar [o projeto] da caixa, outro por colocar na mesa, outro por tirar da mesa. Então é uma dinâmica bem rápida. Assim, [...] na mesa [está o...] projeto número 25. [...] Todo mundo olha: é o fulano tal. Daí começa o momento do julgamento. Cada júri que eu participei tem uma dinâmica diferente entre o corpo de jurados. Nesse caso do Salão Paranaense funcionou assim: a gente ia direto nas imagens. Distribuí as imagens, porque por imagem é mais fácil. [...] Uma coisa é o portfólio do artista, outra coisa são as imagens propostas. [...] a gente ia direto nas imagens propostas, porque o que acontece? Se a gente para para ler o projeto inteiro... O projeto é*



*grande: tem texto do artista, apresentação de outros críticos, tem textos de jornal... Se é um artista conhecido demora muito tempo e de repente se a gente perde muito tempo lendo essas informações e o trabalho é ruim, a gente só perdeu tempo fazendo isso. Então a gente vai direto no trabalho, então essa parte que é mais dinâmica. [...] de 1000 a gente corta 800 de cara. [...] essa é a parte mais fácil da coisa. Então a gente recebe a imagem e fala não, esse não... [Sai] aquilo [que] é consensual, uma coisa muito fora do quadro, uma qualidade muito ruim. [...] essa pilha dos recusados sempre é maior, vai mais rápido [...], não precisa nem ler, vai cortando [...]. (Artur Freitas, em conversa gravada em maio de 2010).*

Cada jurado tinha uma lista com o número e o nome do artista inscrito. Ao lado dos nomes havia colunas onde o júri marcava “aceito”, “pré selecionado” ou “recusado”.

*cada um com uma ficha [...] a gente marca na hora quem é cortado, quem não é cortado a gente deixa em branco pra preencher depois. [...] Quem não é cortado [...] a gente pega e faz, isso é meio habitual, [...] é o inferno e o purgatório. O inferno é [quem é] cortado. [...] A maioria daí em diante vai pro purgatório. Dificilmente alguém aprova de cara um projeto. Você não sabe até o fim qual vai ser o nível médio [das propostas]. Tem que esperar até o fim pra ter uma ideia [...] Daquele monte de gente que se inscreveu a gente vai formando essa pilha intermediária. Depois que [...] acaba todo o processo a gente volta e faz uma varredura nos intermediários [...] e é aí nesses intermediários que começa a discussão mesmo. Daí é a hora que todo mundo junto vai olhando esses projetos intermediários que estão nessa pilha indecisa que vai ser cortado ou não. Daí a gente começa a discutir em cima de cada projeto e a gente começa a fazer cálculo. (Artur Freitas, em conversa gravada em maio de 2010).*

Já que dos 27 artistas que iriam participar do *Salão* seis eram de convidados do Mercosul, dez convidados brasileiros e apenas onze selecionados:

*[...] esse aqui é certeza mesmo?! A gente começa a ver, então vai diminuindo aquela pilha. Então os que entram mesmo no *Salão* a gente passa umas 3 ou 4 vezes por eles [...] enquanto isso os funcionários que ficam em volta da gente ficam atendendo o que a gente diz: “separa esse de novo”, “trás mais uma vez esse aqui pra gente ver de novo”... E assim a gente vai indo, vai indo, vai indo, até que no final vem a parte mais tétrica da coisa [...] os conflitos humanos... Sempre vai ter tem uns 30 projetos e só tem 15 vagas, vamos dizer, e no nível*

*do Salão Paranaense normalmente são artistas conhecidos, artistas bons de reconhecimento nacional e tal... essa é a parte mais tensa, essa parte final que é a parte que o crítico que veio de fora, de Porto Alegre, tá defendendo um artista de fora lá de Porto Alegre, a ponto de falar: “esse artista é muito bom e tal...” E o que você sente mesmo é que desse montante de 15 pelo menos uns 5 todo mundo concorda.*

E o resto, um cede daqui, outro de lá...

*É, tem o stress, faz parte e pronto. Até que a gente chega no final... Isso tudo em bem pouco tempo, bem corrido [...] São três dias trabalhando manhã, tarde e noite, trabalhando em hotel... Tem as pessoas que são de fora...[...] Foi assim: a gente terminou primeiro todo o processo de seleção. Quando acabou isso tudo a gente pegou um turno, um dia, não sei, para pensar só nos convidados. Todo mundo cansado, acabado, detonado, cada um já vem com as suas propostas e cada um traz um catálogo e tal: “olha, eu conheço esse artista, eu conheço esse, eu conheço aquele” e daí começa uma negociação que também é meio tensa porque essa daí implica em dinheiro. Você está dando R\$ 8.000,00 para uma pessoa sem ela ter se inscrito... E, no fundo, o resultado é sempre híbrido [...] porque entre um ceder aqui e o outro ceder lá nunca é a curadoria ideal de ninguém. Mas o resultado foi mais positivo do que negativo [...]”<sup>28</sup>(Artur Freitas, em conversa gravada em maio de 2010).*

Segundo a ata, uma vez escolhidos os artistas que se inscreveram no Salão, a comissão indicou os 10 artistas brasileiros convidados, mais uma lista com sete pessoas caso algum artista não pudesse aceitar o convite.

O membro do comitê José Francisco Alves absteve-se de votar nessa segunda listagem, optando por pensar nos artistas convidados do Mercosul. [...] O Comitê sugere que em caso de não aceite dos artistas do Mercosul, adote-se a lista de suplentes dos artistas nacionais. Os critérios adotados pelo Comitê Curatorial foram a contemporaneidade, excelência do trabalho apresentado, coerência entre a proposta apresentada e a trajetória poética do artista, análise do currículo, produção recente e não participação na última edição do Salão. (62 ° SALÃO PARANAENSE 20007)

<sup>28</sup> No decorrer da conversa, Artur Freitas, que também já fez parte da comissão de seleção do Mecenato Subsidiado municipal, colocou o seguinte: “a Lei de Mecenato [Municipal] é diferente. São 6 pessoas e essas 6 pessoas são formadas em 3 grupos de 2: 2 são indicados pelo poder executivo, pelo prefeito. Só que daí não é o prefeito que indica, ele pede pra Fundação Cultural indicar em nome dele [...] outros 2 são da própria Fundação e outros 2 pela classe. E daí o problema que essa distribuição é super eclética, [...] é cabeça com cabeça. Nesse caso a única que é menos eclética é a indicação pelo poder executivo que tem a liberdade de escolher qualquer pessoa, na Fundação as pessoas indicadas são sempre as mesmas, que tenha formação em Artes Visuais e que tenha algum cargo na Fundação...” Afirmou também, no início de uma conversa, que estar em comissões de seleção, júris, com pessoas sem experiência é complicado, porque dificilmente a pessoa se posiciona. Afirmou que dificilmente essas pessoas emitem sua opinião de primeira e geralmente, “quando um projeto vai para a mesa fica aquele silêncio.... até que alguém se pronuncia. E uma vez que alguém se pronuncie dificilmente a conclusão sobre aquele trabalho vinha ser diferente do que foi colocado por primeiro”.

Uma vez selecionados os artistas, começam as conversas e trocas de informações entre comitê curatorial, MAC/PR e artistas a fim de tratar detalhes relativos ao envio e recebimento das obras, datas disponíveis, informações para compra de passagens, reservas de hotel, etc. E o comitê curatorial (ou júri) passou a trabalhar na expografia do Salão (projeto que aponta como as obras serão organizadas no espaço do museu). Através das imagens fotográficas e algumas conversas com os artistas, eles produziram “cerca de quinze propostas diferentes de espacialização” (Simone Langdal, MAC/PR 2008) das obras no museu. Mas apenas na noite anterior ao início da montagem, já com grande parte das obras no museu, chegaram a uma expografia “final” (uma planta baixa do museu com a indicação da localização de cada obra). Ou melhor, semi-final, uma vez que, frente as obras montadas e em conversas com os artistas no museu (boa parte deles estavam na montagem) houveram algumas mudanças.

Uma das diferenças dos últimos salões com os demais apontada por diferentes artistas é justamente o fato dos artistas terem a opção de estarem presentes na montagem do *Salão* e, em alguns casos, montarem as próprias obras. Antes só era permitido aos artistas acompanhar a montagem da exposição se o trabalho necessitasse da presença dos mesmos para serem montados (ou realizados). Agora todos os artistas podem acompanhar a montagem e têm a possibilidade de, durante esse período, se relacionar com outros artistas participantes do Salão (“selecionados” ou “convidados”). No *62º Salão Paranaense* três dos cinco curadores coordenaram (e me permitiram acompanhar, no decorrer de quatro dias) sua montagem. A montagem começou com algumas salas sendo preparadas para receber os trabalhos. Paredes falsas foram colocadas, outras removidas e algumas paredes foram pintadas com cores específicas.

Logo no primeiro dia da montagem do Salão me ofereci para ajudar no que fosse preciso e acabei auxiliando na montagem de parte do trabalho de trabalhos de Rubens Mano<sup>29</sup>, que consistia em uma figura geométrica na calçada em frente à principal porta de entrada do museu feita a partir da limpeza e do alvejamento da mesma. Foram dois dias de intenso trabalho que me permitiram, no entanto, conviver um pouco com artistas de diferentes estados, cidades e experiências, além dos demais profissionais que estavam trabalhando na montagem do *Salão*. Este foi, na verdade, meu primeiro contato com o evento em uma perspectiva invertida: “de dentro para fora”. Explico: já tinha acompanhado outras edições do *Salão* tanto através de visitas à mostra quanto de uns bate-papos (muito acalorados, aliás) que acontecem depois de sua abertura. E ouvia falar muito do *Salão* através dos artistas e muitas vezes os comentários eram críticos ou mesmo pejorativos à instituição (tratada como algo “falido”, conservadora). Ao mesmo tempo, havia sempre uma valorização de ao menos parte daqueles que entravam no *Salão*, fazia-se comentários surpresos quando se tratavam de jovens artistas selecionados.

Na ocasião da montagem do *Salão* conheci e conversei com muitos dos artistas selecionados. Nessas conversas, diferentes motivos para a inscrição no *Salão Paranaense* me foram apontadas pelos artistas: a possibilidade de expor em um evento de visibilidade nacional e com artistas de diferentes estados com um pró-labore interessante (oito mil reais); de “dar uma melhorada no currículo”, já que algumas pessoas consideram o *Salão Paranaense* um dos mais importantes salões do país; a troca de experiências com outros artistas e curadores. E dentre as principais “dicas” para entrar no *Salão*, além de apresentar textos claros, sucintos e objetivos, estava a qualidade da imagem de registro do

<sup>29</sup>“Rubens Mano nasceu em São Paulo, 1960. Vive em São Paulo. - 2008 Contemplação suspensa, Projeto Octógono, Pinacoteca do Estado de São Paulo; Espaços Reversíveis, Museu Cruz e Souza, Florianópolis, Brasil; - 2006 Espaço Aberto/ Espaço Fechado: Sites for sculpture in modern Brazil, Henry Moore Institute, Leeds, Inglaterra; - 2005 Permeáveis, Museu Victor Meirelles, Florianópolis; - 2004 Tudo entre nós, Galeria Casa Triângulo, São Paulo; 14th Biennale Of Sydney 2008, pp. 101-111.” (fonte: <http://www.28bienalsao paulo.org.br/participante/rubens-mano>, visitado em 16/06/2010)

trabalho.

Perguntei a uma das artistas selecionadas se já tinha participado de outros salões e a resposta foi positiva e que aquele ano tinha sido especialmente bom. “- Mas existe alguma estratégia para ser aprovado em salões, para acessar este ‘mercado’?” - perguntei. A resposta foi que além de saber escolher o trabalho a ser enviado é preciso saber como enviá-lo. (1) - E enviar trabalhos. “Porque às vezes não se é aprovado em um processo de seleção, mas os caras te veem, veem o seu trabalho. Às vezes o trabalho chama atenção”. Falou de uma vez que um trabalho seu foi submetido ao júri de um salão, não foi aprovado, mas que tinha dois sinais, um de aprovado e outro de recusado. Então ela sabia que o júri tinha visto com cuidado o trabalho, tinha passado por uma peneira e no fim ficou de fora. Mas que isso significava que o júri tinha discutido seu trabalho e de alguma forma despendeu alguma atenção especial sobre ele. E às vezes um desses caras que viu, discutiu, defendeu o trabalho é o mesmo cara que está no júri de um outro salão, ou um galerista, ou ainda uma pessoa que galeristas procuram para saber das “novidades do mercado”. (2) O segundo é saber o que enviar. Falou de um trabalho de gravura que mandou para o Salão da Bahia e que não foi aprovado. Um dia um “grande galerista”, com o qual seu colega de ateliê trabalha, foi visitar seu colega no ateliê e ela aproveitou a situação e comentou a respeito do trabalho que foi recusado e o mostrou para o galerista. Ele o olhou e disse: “o negócio agora é fotografia”. Em seguida, ela disse: “O trabalho que enviei para cá mistura gravura e fotografia”. De alguma forma existe(m) alguma(s) bola(s) da vez. (3) E, o mais importante, segundo ela, é mandar uma boa foto do trabalho. “São centenas, às vezes milhares de projetos enviados. O júri não tem tempo de ler todas as propostas. Não adianta escrever muito. Tem que ser objetivo”. Entre centenas de projetos, aquele que tem uma boa imagem acaba sendo privilegiado. E de fato em uma conversa aberta ao público que ocorreu sobre o *Salão* no dia sete [de dezembro de 2007], os componentes do júri presentes na mesma acabaram confirmando essa informação. (fragmento de diário de campo)

Na montagem do salão, além de passar horas (dois dias) limpando e tentando clarear ao máximo um pouco mais de um metro quadrado de uma calçada de *petit pavé* que fazia parte do trabalho de Rubens Mano, pude acompanhar, dentre outras coisas, artistas olhando e mudando durante horas a posição dos quatro trabalhos que Tony Camargo deveria pendurar nas paredes de uma sala, discutindo o que podia significar deixá-los mais próximos ou mais distantes e as diferentes leituras propostas segundo a ordem em que os trabalhos seriam “apresentados” aos olhos do público; e os cuidados que todos tinham com alguns artistas. Quanto a isto, posso citar o exemplo de Dudi Maia Rosa, que era “perseguido” pelas dependências do museu por muitos dos presentes, não raro, ele parava para conversar, logo formava-se ao seu

redor um círculo de pessoas interessadas em ouvi-lo.

Tinha chegado a hora de definir como seriam dispostos os trabalhos de Tony na ‘sala que lhe coube’. Tenho a impressão que foram aproximadamente 40 minutos de discussões a respeito da disposição de seus trabalhos pela sala. Participaram dela Tony, Artur e acho que Juliana [Burigo]. Depois chegou Dudi que foi convocado por Tony a se manifestar a respeito. Circularam pelo espaço outras diferentes pessoas, que pararam, ouviam a discussão/negociação e por vezes emitiam alguma opinião e saíam da sala. Eu fiquei de *voyer*. Todos pareciam concordar que as diferentes disposições dos trabalhos dariam a eles diferentes leituras. Se ficassem todos na mesma parede, acentuariam, segundo as discussões, o caráter minimalista do trabalho. Ao mesmo tempo, segundo Dudi, eles tinham um “caráter atomístico”, tinham “força de trabalhos individuais”. Depois a discussão era, se a opção era expô-las separadamente, qual colocar em qual parede. E assim foi. Tony parece respeitar muito Dudi e ouviu atenciosamente suas colocações. [...]

E depois chegou a vez de “resolver os trabalhos de Dudi no espaço”. O que fazer? Deixá-los em uma parede ou em duas? Enfileirados ou em “L”? Em que ordem deixá-los? E dessa vez haviam ainda mais pessoas presenciando a conversa e dando palpites. Mas parece que a melhor coisa sempre é “visualizar, experimentar” – assim como foi com Tony, onde cada vez que alguém dava alguma sugestão, os trabalhos eram dispostos da forma proposta. Eles colocavam os trabalhos de um jeito. Paravam, afastavam-se, observavam, iam para o outro lado da sala, observavam. Invertiam a ordem e observavam, palpitavam e desinvertiam o que haviam invertido. E assim foi por aproximadamente cinquenta minutos... (fragmento de diário de campo)

Embora já tivesse acompanhado (e auxiliado) na montagem de exposições menores<sup>30</sup>, na montagem do Salão compreendi a complexidade, seriedade e a enorme quantidade de trabalho que precisa ser empenhada na montagem de uma exposição. A montagem está diretamente ligada à forma como os trabalhos de uma exposição serão mostrados ao público. Colocar determinadas obras próximas pode criar relações entre elas (desejadas ou não), confrontar suas questões, seus assuntos, suas técnicas; explicitar proximidades e distâncias; favorecer ou desfavorecer o olhar do público sobre um conjunto de obras ou sobre uma unidade, enfim... Disposições diferentes do trabalho podem “dar” diferentes leituras a eles, potencializar certos aspectos, minimizar outros. Aprendi que a forma como os trabalhos se relacionam na prática por

<sup>30</sup> A exemplo da exposição : (*dois pontos*), de Cleverson Salvaro na galeria Ybakatu (2007), em que noites e dias foram “virados” a fim de montar a exposição (que incluía algumas obras construídas no espaço expositivo que dificilmente poderiam ser retiradas dali intactas).

vezes é diferente da forma imaginada, mesmo partindo do registro da obra. Uma exposição, assim como a própria obra de arte, não é construída de forma aleatória, presume uma série de escolhas, conhecimentos, experiências, olhares específicos.

Como a maior parte dos trabalhos já estavam montados no dia da abertura do *Salão* (que era o quarto e último dia de montagem) o dia foi mais tranquilo para quase todos os presentes na montagem. Alguns aproveitaram para descansar, conversar com outros artistas ou ainda aproveitar a oportunidade para entregar para algumas pessoas catálogos e *folders* relativos a seus trabalhos. Às sete horas da noite, aconteceu a abertura da exposição. O *vernissage*, diferentemente daqueles que havia participado até então, contou com um pequeno discurso de abertura da Secretária da Cultura do Estado e do diretor do museu. Foi um dos *vernissages* mais movimentados, senão o mais, que acompanhei no decorrer da pesquisa: me lembro, por exemplo, de relativamente poucas pessoas relacionadas às artes visuais que conheci e que não estavam presentes no evento. Estavam presentes, inclusive, muitos daqueles que são críticos ao evento. Aliás, muitos daqueles que criticam acabam participando de uma forma ou de outra do Salão: seja se inscrevendo nele, compondo seu júri ou indo aos *vernissages*.

No dia seguinte à abertura da exposição, aconteceu uma conversa em um auditório da Secretaria da Cultura do Estado envolvendo a comissão de seleção (júri) do Salão, o diretor do MAC/PR, Dudi Maia Rosa (um dos artistas convidados) e Rodrigo Braga (artista selecionado). Cada componente da mesa falou brevemente sobre o Salão como um todo e de alguns trabalhos específicos. Depois o espaço de fala foi aberto ao público (composto por uma cem pessoas, número bastante superior aos dos demais bate-papos que acompanhei) para fazer perguntas, emitir suas opiniões e fazer sugestões a respeito do formato do Salão. Foram feitas perguntas relativas aos critérios de seleção dos trabalhos e quanto ao “formato” do Salão, além de algumas críticas às escolhas da comissão.

O catálogo do Salão foi feito após a abertura da exposição. Contém fotos da exposição já montada, do processo de montagem da exposição; fotos dos trabalhos (de seus projetos e deles já expostos/instalados) acompanhados de rápidas informações sobre eles (artista, cidade onde reside, nome da obra, ano e materiais e/ou técnicas utilizadas); o currículo da comissão de seleção; pequenos textos de apresentação da então Secretária da Cultura do Estado do Paraná (Vera Mussi), do diretor do MAC/PR e textos da comissão de jurados contextualizando a edição do Salão Paranaense em questão frente aos demais salões e ao “papel” historicamente construídos dos salões no universo da arte, análises da exposição em questão, etc...

## **2.4 Rumos Artes Visuais**

Vimos até agora neste sub-capítulo duas “instâncias” de fomento à cultura de diferentes esferas: uma de iniciativa e recursos municipais, outra de iniciativa e com recursos do Estado (Paraná). A primeira, *Bolsa Produção*, voltada para artistas de Curitiba, conta com a circulação de poucas pessoas que compõem a comissão de seleção e acompanhamento de outros estados (dois ou três por edição). A segunda, o *Salão Paranaense*, mais especificamente o 62º, contou com a circulação não apenas dos especialistas que compuseram o júri (ou comissão de seleção), mas de inscrições de artistas de outros estados (o que significa que o próprio edital circula) e de boa parte dos artistas que compuseram a mostra, dentre selecionados e convidados. O *Rumos Artes Visuais*, por sua vez, é uma iniciativa de abrangência nacional que utiliza recursos federais, mesmo tendo sua instituição organizadora sediada em São Paulo (Instituto Itaú Cultural).



O Instituto Itaú Cultural é, como o próprio nome sugere, uma instituição vinculada ao Banco Itaú Holding Financeira, uma empresa privada e com fins lucrativos. No entanto, conforme indica a presença da logomarca da Lei de Incentivo à Cultura/Ministério da Cultura nos catálogos estudados e no próprio site do instituto, ao menos parte dos recursos utilizados no mesmo são “públicos”, estão relacionados ao montante federal destinado ao fomento de manifestações artísticas<sup>31</sup>.

O programa *Rumos* é a principal ação do Itaú Cultural. “Seu objetivo é mapear, fomentar, formar e difundir a produção artística no país e articular agentes culturais (artistas, produtores, críticos, curadores)” (TRILHAS DO DESEJO 2009).

O programa *Rumos Itaú Cultural Artes Visuais [...]* é uma atividade de incentivo a jovens artistas. Os participantes iniciaram sua trajetória profissional na década de 1990 e trabalham com fotografia, instalação, videoinstalação, escultura, objeto, pintura, gravura, desenho, *site specific* (obras cujo formato varia de acordo com o local em que são montadas), intervenções urbanas ou no espaço expositivo e novas tecnologias. O programa tem como principal objetivo colaborar no processo de formação dos artistas e curadores participantes, recém-surgidos no circuito artístico. Também proporciona ao público referenciais para a leitura da obra contemporânea, por meio de exposições e de textos críticos-curatoriais publicados em materiais gráficos que acompanham cada mostra. Contribui desta maneira para o aprofundamento de conceitos artísticos e significados estéticos, atuando como um instrumento para a educação do olhar e do pensamento crítico sobre a cultura do país. Com base no conceito de que o confronto das produções regionais reforça a multiplicidade e a riqueza da arte brasileira, a cada edição do programa são selecionados artistas e indicados curadores de várias partes do país. Ganha destaque assim a arte feita além do tradicional circuito representado pelas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Na edição 2001/2003 do programa, a abrangência nacional foi reforçada ainda em seu cronograma de mostras, que, além de terem sido apresentadas nas unidades da rede fixa Itaú Cultural, tiveram lugar, por intermédio de parcerias, em instituições culturais escolhidas por sua reconhecida atuação como centros difusores de cultura nas localidades em que estão sediadas e em suas regiões. Dessa forma, o público pôde tomar contato com a cultura e a arte de lugares diferentes e estabelecer contrapontos e semelhanças. As instituições culturais regionais, além de locais privilegiados para a exibição das mostras, assumiram outro papel de relevada importância na dinâmica do programa. Atuaram como parceiras do Instituto na complexa logística de recebimento dos portfólios de artistas, disponibilizando sua infra-estrutura física e operacional para que o material fosse adequadamente armazenado e pudesse ser pesquisado pela equipe curatorial. (Mapeamento da Produção Nacional,

<sup>31</sup> Deduzido, muito provavelmente, dos impostos da própria empresa mencionada. No entanto tal detalhamento não foi pesquisado, uma vez que não cabe nos interesses primeiros desta pesquisa.

2002)

Lilian Gassen, Cleverson Salvaro e Tony Camargo têm o *Rumos Artes Visuais* em seus currículos. Lilian como “mapeada” na edição 2001/2002; Tony como selecionado na edição 2005/2006 e contemplado com uma bolsa de residência artística em São Paulo e Cleverson Salvaro como selecionado no *Rumos 2008/2009*.

*A seleção [do Rumos era] em duas ou três etapas. Cada [edição do Rumos] inventou um esquema diferente. Então em duas etapas todos os curadores e os assistentes juntos de 300 portfólios [por exemplo,] selecionavam 100. Os 100 iam pra 2ª etapa. Daí [...] já tem uma quantidade pronta, o Itaú já diz “só queremos 50 artistas porque é o que a verba [disponível para aquela edição] dá conta”. Daí nessa segunda [etapa de] seleção só os curadores coordenadores [estavam presentes]. O que tinha antes [nas primeiras edições] era o seguinte: [tinham] 70 bons portfólios [selecionados na segunda etapa e] o Itaú diz: “olha, só queremos 50”. [...] Aí o que eles faziam era: “então tá, 50 vão para a exposição e a franja dos 20 [restantes eram] 'os mapeados'! [...] É o artista que quase entrou, mas não entrou [...], o que no final das contas [...] são os “quase”. [...] Daí o Itaú falou: “então tá, quem foi mapeado nesse Rumos é quem ficou na franja, então [deu a impressão que] quase que certamente vai ter lugar garantido no próximo Rumos. E não é assim porque é outra comissão, outras pessoas e tudo mais. Então essa categoria] mapeado sumiu. Não existe mais, porque não serviu pra nada. E aí a outra compreensão dos mapeados agora dessa última [edição é que] mapeado é quem literalmente fez parte da exposição, não é a franja. (Paulo Reis, em conversa gravada em junho de 2010)*

Embora Lilian Gassen tenha sido “mapeada”, mas não “selecionada” pelo *Rumos*, e seu trabalho não tenha circulado por espaços de visibilidade, seu nome circulou através de uma “lista” publicada, na ocasião, no site do Itaú Cultural. Vários artistas mapeados, além de Lilian, incluem o “mapeamento” em seus currículos, o que deve significar que ser “quase” selecionado teve, nestes casos, “o seu valor”. Tanto que, na ocasião em que foi divulgado o resultado de uma das edições que incluía os artistas “mapeados”, uma artista me falou o seguinte: “[tal pessoa] é um ótimo artista, ele foi mapeado pelo *Rumos*. E ele merece”.

Como a *Bolsa Produção* e o *Salão Paranaense*, o *Rumos Artes Visuais* abre edital para a seleção pública de artistas através de *portfólios*<sup>32</sup>, ao contrário dos editais apresentados anteriormente, cujo principal objeto de avaliação são os projetos, o *Rumos* aceita projetos de trabalhos “não objetuais”, executados no espaço expositivo.

[...] *Realmente o portfólio é absolutamente importante. [...] Até porque no Rumos fica muito mais diluído aquele [que está na comissão curatorial] que conhece [o artista que se inscreveu]. Aquele que conhece [o artista] é 1, 2 entre 12 [...] E daí certamente, aí é a realidade nacional, artista de Rio [de Janeiro]/São Paulo sempre todo mundo conhece mais por causa da visibilidade... Porque a gente vê, tem exposição, sai na Bravo! [...] Então, [...] 'nos finalmente', a gente ficava lá: “ vamos entender esse cara, o que que é esse projeto, o que que é interessante. E a gente ficava vendo [...] o portfólio e o projeto, [o que] quer dizer o portfólio, [o] que é aquilo que ele quer mostrar no portfólio.* (Paulo Reis, em conversa gravada em junho de 2010)

Paulo comentou que indicou alguns artistas para a assistente curatorial (curadora adjunta) que ficou responsável por visitar algumas cidades do sul do país a fim de conhecer o contexto da arte contemporânea dos locais visitados (instituições de arte, artistas, políticas públicas voltadas ao fomento...) e divulgar o edital da última edição do *Rumos*<sup>33</sup>

*A Gabi [Gabriela Motta] viu os artistas, adorou todo mundo [...] Daí ela conheceu [um] determinado artista que eu fiquei fazendo propaganda dele [...] Daí [...] chegou o portfólio do cara [no processo de seleção dos artistas...] Um haicai que não dava pra entender a lógica, não explicava direito. [...] Outro que a Gabi tinha se 'apaixonado' [por um trabalho que viu em Curitiba] Mandou um portfólio, e nada. Eu sei do trabalho dele, mas assim, portfólio você tem que entender, você que não conhece o artista [...] tem que entender: o que que é, [...] o que ele quer mostrar, documentação, [o que] ele quer fazer.*

E o que é viajar através do *Rumos* frente a isso que vc colocou, ir ver arte em Crato (CE)?

*Pois é, aí é uma lição de Brasil. É uma lição que o Brasil tirando a qualidade de certas produções... [...] Você tem entendimento*

<sup>32</sup> E/ou projetos no caso do trabalho do artista ser executado em espaços específicos (instalações ao invés de objetos, por exemplo).

<sup>33</sup> Uma prática recorrente e comum à todas as edições do programa, que será pormenorizada a seguir.

*de arte quando tem museu, quando tem curso de arte, quando você tem uma política. Se não tem isso não existe. Não existe em Teresina, não existe em Cuiabá [...] além das iniciativas bravas e algumas eficazes. Mas daí a produção contemporânea em Goiás... As pessoas vivem ainda numa carona da artesanaria. E daí a pintura sobre o pantanal, muito jacaré, muitas coisas assim [...] A arte, como qualquer outra coisa, ela não brota, ela se dá dentro de um sistema produtivo. Você tem que ter o museu, escola, biblioteca, professores, ateliês livres, mercado... Mercado é um problema que não tem quase em lugar nenhum, mas, enfim, pelo menos esses outros... (Paulo Reis, em conversa gravada em junho de 2010)*

Participar do processo seletivo de artistas via inscrição no edital é, segundo Paulo Reis, a única maneira de ingressar no *Rumos*. Tal edital é divulgado nacionalmente através do site do Instituto Itaú Cultural e de outros sites relacionado às artes visuais contemporâneas (como o *Canal Contemporâneo*), de palestras e seminários em diferentes cidades e pelos “curadores assistentes”, ou adjuntos, que percorrem vários estados visitando artistas, conhecendo suas instituições, vendo trabalhos e *portfólios* e fazendo relatórios sobre os diferentes contextos artísticos. A última edição do *Rumos*, por exemplo, contou com

14 colaboradores diretos: o coordenador-geral, Paulo Sergio Duarte; um mediador, Guy Amado, nas mesas-redondas que se multiplicaram pelo país para divulgar o edital; quatro curadores (Alexandre Sequeira, Christine Mello, Marília Panitz e Paulo Reis); e oito assistentes curatoriais, responsáveis pela pesquisa e coleta de dados Brasil afora. Os curadores selecionaram artistas de estados diferentes daqueles onde geralmente atuam, com o apoio de assistentes que trabalharam em suas regiões de origem: o cearense Bitu Cassundé encarregou-se de investigar o Maranhão, o Piauí, o Ceará e o Rio Grande do Norte; a gaúcha Gabriela Motta pesquisou a Região Sul; a mineira Janaína Melo trabalhou em Minas Gerais e no Espírito Santo; Clarissa Diniz, de Recife, atuou em Pernambuco, em Alagoas, em Sergipe e na Paraíba; a brasiliense Verônica Moreira Neto cuidou do Centro-Oeste; o paraense Armando Queiroz investigou a Região Norte; o carioca Guilherme Bueno vasculhou a cena artística do Rio de Janeiro e o mesmo fez o paulista Marcio Harum em seu estado natal. [...]

Sobre essa experiência, Guy Amado explica: "A escolha dos artistas ocorreu em dois momentos: uma pré-seleção (da qual participaram o coordenador-geral, os curadores e seus assistentes) e a seleção final, a cargo do coordenador-geral e dos demais curadores. Dessa triagem, 45 nomes se destacaram, entre artistas e coletivos que terão seus trabalhos divulgados em exposições e publicações.

Sobre as especificidades de uma escolha como essa, Duarte é incisivo: "Num universo dessa dimensão muitas exclusões são óbvias, mas depois fica-se com uma população de cerca de 300 artistas no qual escolher é muito mais difícil por causa da qualidade muito mais aproximada dos trabalhos entre si. A participação de 13 pessoas (quatro curadores, oito assistentes curatoriais e eu) [...] torna o trabalho, apesar de difícil, consistente no seu resultado final. Sempre será uma escolha subjetiva conduzida pelos consensos. Se mudássemos toda a equipe curatorial possivelmente inúmeros artistas escolhidos estariam fora e outros tantos que não estão na exposição final estariam dentro. [...] O principal norte dessa escolha é a busca da excelência na pesquisa de cada linguagem afinada com a época que vivemos". ([http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd\\_pagina=2840&cd\\_materia=895](http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2840&cd_materia=895), visitado em 15/06/2010)

Até agora já houveram quatro edições do *Rumos Artes Visuais*. Todas tiveram uma lógica de divulgação, seleção e visitas à diferentes cidades (mapeamento). A quantidade de inscritos em cada edição variou entre um pouco mais 1340 e mais de 1600 pessoas. E a quantidade de selecionados, sempre pré-definida anteriormente pela instituição, variou entre 84 (primeira edição) e 45 selecionados (última edição). Segundo Paulo Reis, que participou da segunda e da última edição, os artistas selecionados

recebiam a produção de suas obras (em especial aqueles que entraram com projetos). No encontro de São Paulo, na semana da abertura da exposição, os artistas recebiam passagem aérea, alimentação e hotel por uma semana. E nas itinerâncias, os artistas que tinham que montar seus trabalhos também ganhavam passagem aérea, hotel e alimentação. Não havia um valor de pró-labore aos artistas. (informação dada por e-mail em 14/06/2010)

A produção a que Paulo se refere é relativa às exposições relacionadas ao programa. Os artistas selecionados participaram de diferentes mostras: uma maior com todos os artistas selecionados pelo programa que aconteceram em uma grande cidade (como Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro) e a possibilidade de participar de outras exposições de médio e pequeno porte realizadas em diferentes cidades (e que podem itinerar ou não), sob a curadoria de um ou mais curadores responsáveis pela seleção e mapeamento dos artistas de determinada edição do

programa. Cleverton Salvaro, por exemplo, expôs em São Paulo (*Trilhas do Desejo*, com todos os selecionados da edição de 2008/2009) e em Brasília (*Um lugar perto daqui*, recorte da edição de Paulo Reis) e Tony Camargo expôs em São Paulo e no Rio de Janeiro (em *Paradoxos Brasil*, a maior exposição da edição 2005/2006, e em Belém em *Outros lugares* (recorte do *Rumos* de Cristina Tejo – umas das curadoras da edição).

Os artistas selecionados em cada uma das edições também integram uma publicação relativa à edição do programa que apresenta imagens do(s) trabalho(s) selecionado(s), uma apresentação do artista (local onde nasceu e reside, data de nascimento, formação e algumas experiências) e, por vezes, pequenos textos críticos integrados aos textos sobre as diferentes exposições realizadas pelo programa. Tais informações são divulgadas também no site da instituição. Os selecionados e a equipe curatorial participam ainda de um grande *workshop* com uma semana de duração na sede do Itaú Cultural em São Paulo, cujo objetivo é viabilizar a “troca de experiências artísticas entre os participantes e o aprofundamento de temas da arte contemporânea, apresentados em palestras por filósofos, sociólogos, artistas, curadores e representantes de instituições culturais” (Mapeamento da Produção Nacional, 2002).

## **2.5 Entre mercados, projetos e portfólios: negociando a contemporaneidade**

O presente capítulo apresentou diferentes espaços expositivos (salas, museus, galerias) tidos como “aparelhos fixos” da *arte contemporânea* que se dedicam a (e existem sobre a justificativa de) expor obras de arte. Discorreu também sobre os editais relativos ao fomento

financeiro e de visibilidade e seus processos de escolhas de projetos e *portfólios*. Por um lado foram explicitadas diferentes questões que interessam a este trabalho e que pretendo destacar nos próximos parágrafos. No entanto, permaneceu implícita outra questão, difícil de ser tangenciada, mas que é fundamental dentro do “campo” da *arte contemporânea* em Curitiba, na medida em que as pessoas se posicionam prática e discursivamente diante da mesma (e são posicionadas em relação a ela pelos demais) e que vale o esforço de, ao menos, apontá-la: o *mercado de arte* relativo à compra e venda de obras de arte.

Se o mercado de compra e venda de obras de arte tem “um lugar”, esse lugar é a galeria.<sup>34</sup> O artista que está na galeria, é o artista que acessa, ou tenta acessar o mercado (de compra e venda) de obras de arte. E o discurso de diferentes pessoas relacionados ao universo da arte contemporânea parece condenar tal mercado, o interesse de alguns artistas em acessá-lo e aqueles que efetivamente o acessam.

Adriana Vaz (2008), em um artigo intitulado *O mercado de artes visuais em Curitiba*, localiza dois mercados de arte na cidade, com base na diferenciação entre mercado simbólico e comercial. O comercial seria relativo ao universo das galerias “em geral” (todas, não somente aquelas dedicadas exclusivamente à arte contemporânea ou, nas palavras da autora, “de *vanguarda*”) e o simbólico, relacionado às exposições em lugares e “eventos de validação e consagração da arte [... do estado ou do município] e também pelas galerias de vanguarda” (:203).

---

<sup>34</sup> E, nos últimos anos, as *feiras de arte contemporânea*, onde dezenas, centenas de galerias expõe ao mesmo tempo e disponibilizam para a venda obras de arte. Tais feiras são realizadas em grandes cidades. No caso do Brasil, acredito que a maior é a *SP Arte* (cujo *slogan* é: “a maior feira de galerias de arte do Brasil”), realizada em São Paulo, que tive a oportunidade de visitar, à convite de Tony Camargo, no final do ano passado (<http://www.sp-arte.com/>, visitado em 16/07/2010).

Embora eu tenha a impressão que as galerias “em geral” nem entrem em pauta quando os sujeitos desta pesquisa se referem ao mercado, e sim as galerias que se dedicam a *arte contemporânea*, algumas pessoas fazem ressalvas em relação ao acesso daqueles que “pertencem” às galerias e não exatamente aos “lugares e eventos de validação e consagração da arte”, mas aos editais de fomento à cultura. Inclusive alguns rejeitam e criticam os artistas que *pertencem* à galerias porque o interesse da galeria seria, em última instância, vender obras de arte atendendo aos interesses de seus clientes, e a arte não poderia ser submetida a tais interesses “capitalistas/privados”, como se tais interesses “poluíssem” a arte.

No entanto parece existir em algum nível uma retro-alimentação, mesmo que “desigual” – já que circulam mais trabalhos e artistas por espaços públicos – entre as “galerias” e os espaços expositivos e iniciativas de fomento públicas. Em última instância, por mais que tenham suas diferenças, parecem fazer parte de uma mesma coisa, de um mesmo grande mercado de visibilidade e circulação, onde a *arte contemporânea* é recurso que viabiliza e justifica a existência de grupos de pessoas, tal qual sugere George Yúdice (2006). Ao menos é o que indicam alguns trechos das narrativas dos artistas apresentadas no primeiro capítulo quando relatam o acesso que tiveram a alguns críticos e curadores de instituições públicas ou que circulam por estas através de galerias ou galeristas; a menção de Tony Camargo à sua participação em exposições organizadas por instituições que não se dedicam à venda de obras através da indicação das galerias com as quais trabalha; ou ainda o próprio fato de alguns artistas<sup>35</sup> terem exposto trabalhos produzidos através de diferentes edições do *Bolsa Produção* (ou que dão continuidade à pesquisa nele iniciada) na galeria *Casa da Imagem* na ocasião da exposição *Houston: we've had a problem* em 2009. Portanto o incentivo à

---

<sup>35</sup> Como Lilian Gassen, Tony Camargo, Lilian Piantanvini, Tatiana Stropp e Juliana Burigo.



criação interessa ao “mundo comercial” a que Ana González se refere, no que concerne ao *Bolsa Produção*, não apenas pela “visibilidade desejável nas transações comerciais”, mas por viabilizar (financeiramente) pesquisas que podem gerar os objetos dessas transações comerciais.

A ideia de *mercado* de compra e venda de obras está associada de alguma forma à circulação de dinheiro através das galerias de arte. Mas pelas leis de incentivo público também circulam montantes de dinheiro que por vezes não viabilizam apenas a produção das obras, mas também auxiliam na subsistência dos artistas que têm, em algumas situações, a possibilidade de se remunerar por seu trabalho. O incentivo de visibilidade e financeiro público para exibição de obras de arte e sua produção desponta como uma das principais possibilidades para conseguir produzir certos trabalhos, em especial aqueles de maior custo, e fazê-los circular (e circular com eles), em especial no início das carreiras artísticas. Ou seja, o que também pode ser pensado enquanto um *mercado*.

Se hoje Tony Camargo consegue ter grande parte de sua renda financeira obtida na circulação e venda de seus trabalhos e, portanto, dedicar-se exclusivamente (ou quase) a eles, até bem pouco tempo atrás ministrava oficinas, cursos livres e *workshops* a fim de garantir recursos financeiros para sobreviver e continuar produzindo. Lilian Gassen se dedica tanto à sua produção artística quanto à aulas em cursos de graduação, o que parece tomar a maior parte de seu tempo no dia-a-dia. Cleverson Salvaro ministrou, no decorrer dos últimos anos, cursos de gravura no ateliê do Centro Cultural Solar do Barão, trabalhou em montagens de exposições de outros artistas, recebeu bolsa de mestrado, fez trabalhos pontuais sob encomenda. E todos receberam recursos relativos a Leis de Incentivo e, ao menos no caso de Cleverson e Tony, pró-labores relativos a salões e outras exposições.

Inscriver-se em editais públicos e fazer projetos para pleitear a realização de exposições em diferentes espaços, além de participar de exposições a convite de terceiros (artistas ou curadores) – que por sua vez são decorrentes das primeiras e vice-versa –, foram recursos utilizados pelos artistas em questão para circular pelos espaços expositivos e de visibilidade. E embora hoje – em especial para Tony, mas também para Cleverson – hajam mais convites que outrora para participar ou fazer de exposições, fazer projetos para editais de fomento e ocupação de espaços, bem como para participar de grandes mostras, ainda faz parte de seus trabalhos. É a circulação que possibilita mais circulação.

A reforma da Lei Municipal de Incentivo à Cultura (de Curitiba) de 2005 previa um incentivo específico para artistas considerados em início de carreira associada à ideia do “primeiro projeto” - conforme informação publicada em 30/11/2005 no periódico virtual Paraná OnLine. Tal informação indica a relação entre fazer projetos e ser artista, a partir da possibilidade de profissionalização e, portanto, de se inserir no universo da arte, fazer e executar projetos, participar de editais. E para fazer projetos e participar de editais é preciso ter acesso a eles, interpretá-los, entendê-los minimamente, escrever projetos e fazer currículos e *portfólio* – coisas mediadoras de objetos e ações artísticas, de exposições, de inserção mostras.

Nos projetos, é preciso traduzir textualmente (em apresentações e justificativas), e por vezes também em algumas imagens e planilhas orçamentárias, aquilo que pretende-se fazer. Nos *portfólios* apresentar seus trabalhos até então realizados. Nos currículos, que muitas vezes acompanham os *portfólios*, evidenciar experiências anteriores. E por vezes comprovar reconhecimento público e de especialistas através de

reportagens publicadas em periódicos e críticas, o que só é possível a partir do momento em que tenha seu trabalho publicizado em exposições. Tarefas estas que pouco se aprende (ou ainda não se aprende) nos cursos de graduações. Até porque os editais com incentivo financeiro constituem uma realidade relativamente recente no universo da arte, “de uns dez anos atrás para cá” – conforme apontou o professor Paulo Reis em uma conversa informal com estudantes de artes visuais que comentavam a quantidade de projetos que estavam fazendo para os editais abertos naquele momento no *vernissage* do *Bolsa Produção 4*.

Os projetos e os *portfólios* são as “coisas” a que as comissões de seleção ou de análise dos editais, os júris dos salões, acessam para avaliar e selecionar os artistas e suas propostas, portanto, quem consegue aliar qualidade de produção e proposta a essa forma, quem domina o feitio de projetos e *portfólios*. Saber escrever um projeto traduzindo sua proposta, defendendo-a textualmente, ter “boas imagens” de seus trabalhos, tudo isso auxilia significativamente a aprovação, o aceite do artista em editais. O acesso a recursos para produzir suas obras e/ou aos espaços legítimos de visibilidade são, em geral, cobiçados, concorridos. Ser escolhido entre dezenas ou centenas de outros tantos artistas por si só produz, mesmo que momentaneamente, visibilidade entre seus pares.

Constituindo as comissões de seleção, júris, curadorias temos os chamados “especialistas”, cujas formações acadêmicas e experiências anteriores relacionadas à arte os legitima enquanto conhecedores de arte e pessoas capazes de analisar e emitir juízos de valor sobre os projetos, *portfólios* e currículos apresentados e, portanto, escolher alguns dentre tantos outros. São “pessoas de duto saber e não dá para questionar suas escolhas”, afirmou certa vez um funcionário da FCC quando conversávamos sobre os processos de seleção dos editais

promovidos pela instituição. “Ao selecionar os membros de uma comissão, deposita-se confiança em seu trabalho e aceitam-se os critérios definidos em conjunto, em seu processo de trabalho enquanto comissão”, afirmou Ana González. A instituição responsável por um determinado edital escolhe e convida os componentes de sua “comissão”, por vezes com contribuições de instâncias externas a ela - como associações e sindicatos -, e confia à comissão a seleção de projetos ou *portfólios*.

Os “escolhedores”, por sua vez, a partir da compreensão que têm da proposta do edital e de critérios de qualidade relativos às *artes visuais contemporâneas* (que inevitavelmente passam por questões como gostos, preferências estéticas e conceituais, afinidades artísticas), avaliam as propostas e as elegem, com maior ou menor consenso entre si. Estas escolhas funcionam como uma espécie de “aposta” nos projetos já que não se tratam de trabalhos artísticos, mas de projetos de trabalhos que serão desenvolvidos, ou de registros de trabalhos. Assim, as comissões e júris acabam também respondendo por suas escolhas, bem como os artistas pela execução e pelo projeto apresentado. Tanto quanto os artistas, os escolhedores acabam sendo avaliados e constantemente questionados pelos seus pares (especialistas e artistas), tanto explícita e “formalmente” – através de bate-papos e conversas públicas, da publicação de críticas – quanto, e principalmente, informalmente, através de redes de falas (e comentários) informais. Falas estas que podem gerar maior ou menor credibilidade sobre o trabalho de cada pessoa (especialista e/ou artista), gerando ou dificultando a sua circulação.

É justamente a partir de diferentes entendimentos sobre arte (subjetividades que se objetivam em escolhas) negociados em cada grupo de pessoas escolhidas para selecionaram pequenas quantidades de *portfólios*, projetos e artistas dentre inúmeros outros, que cada comissão

de seleção ou júri faz escolhas particulares. Em outras palavras: comissões formadas por diferentes pessoas em uma mesma situação, fariam escolhas diferentes. Um bom projeto, trabalho ou artista escolhido dentre dezenas de outros por uma comissão, não seria necessariamente escolhido por outra. E o que é escolhido é o que é incentivado financeiramente e/ou é publicizado. As coisas escolhidas são colocadas em jogo, em circulação. E uma vez em circulação, com outras escolhas, trabalhos de arte também em circulação, formam um movimento mais amplo, que é a própria *arte contemporânea* que, em cada momento/contexto, contribui com a formação de um “todo”, heterogêneo, só parcialmente tangenciável, mas sempre diferente, feito a partir de uma complexa equação cujos elementos são: a) os projetos e *portfólios* que os artistas (e curadores) mandam para determinadas instituições através de editais; b) o que é escolhido para ser publicizado; c) o que e quem está circulando.

“Linguagem contemporânea”, “manifestações artísticas contemporâneas”, “problemáticas contemporâneas”, “âmbito poético contemporâneo”, “a contemporaneidade”. Estes são alguns dos termos utilizados em diferentes editais para nomear aquilo que têm por objeto. A produção “contemporânea” é hegemônica quando se trata de incentivo público às artes visuais – a tal ponto que desconheço editais que incentivem outro tipo de produção artística “visual”, salvo aquelas que se “enquadram” em iniciativa relacionadas à “cultura popular”, “patrimônio imaterial” ou “artesanato”. A ideia de contemporaneidade e os critérios que definem o que é e o que não é contemporâneo parecem se apresentar como algo contextual: “negociado” dentre os projetos apresentados, dentre aqueles que compõe um determinado processo seletivo relativo à arte contemporânea e o que está sendo produzido, pesquisado e discutido em contextos mais amplos (locais, nacionais, internacionais).

## CAPÍTULO 3

### *As obras e os artistas*

No primeiro capítulo acompanhamos as narrativas de três artistas – Lilian Gassen, Cleverson Salvaro e Tony Camargo – a respeito de seus “encontros” com a *arte contemporânea*, passando do estranhamento à prática da mesma a partir do momento em que conheceram o trabalho de outros artistas (em visitas a museus e através da história da arte), criaram redes de relações e produziram seus primeiros trabalhos. Pudemos apreender minimamente como, a partir do entendimento de algumas “regras”, características e do desenvolvimento dos seus trabalhos, cada um foi se inserindo neste universo de coisas e pessoas em *circulação*. Vimos que a inserção e circulação neste universo não se dá sem ações mais ou menos conscientes e esforços no sentido de inserir suas produções artísticas em determinadas mostras. A narrativa mostrou ainda como, aos poucos, eles passaram a atender convites para expor (e assim publicizar seus trabalhos em espaços dedicados a exposições de arte não apenas por meio de editais). Ficaram explícitas diferentes escolhas relativas à atuação no universo das artes através da continuidade de sua formação, da opção de fazer ou não mestrado e em que área fazê-lo (no caso dos artistas pesquisados houveram duas opções: em artes visuais – poéticas visuais – e em história, pesquisando arte).

Para compor o segundo capítulo, além de uma breve apresentação de alguns espaços expositivos, foram selecionados e analisados três “cruzamentos” comum às três trajetórias trabalhadas no primeiro capítulo, a fim de pensar algumas instâncias de fomento e visibilidade e como operam seus processos seletivos. O que está em jogo na hora da escolha de alguns, dentre muitos, é a

possibilidade de produzir e/ou expôr trabalhos artísticos. Sendo justamente a estes, os trabalhos artísticos, que este capítulo se dedica.

Os trabalhos de arte são os *leitmotive* do universo das *artes visuais contemporâneas*. São elas, as obras de arte, que conectam pessoas, coisas (trabalhos de arte *contemporânea*), diferentes *circuitos*, geram falas, textos, circulação de “especialistas”, artistas e público e justificam a existência de espaços expositivos. As *obras de arte* são o *recurso*, a sinergia do *sistema da arte contemporânea*. *Recursos* dos quais seus criadores, autores, não se dissociam. Pessoas e objetos circulam juntas: as obras de arte são vendidas, expostas em diferentes lugares e, junto à “coisa”, está a ciência de quem é o seu autor. A relação entre obras de arte e artistas é, nesse sentido, inalienável.

De cada um dos artistas apresentados no primeiro capítulo será selecionado um trabalho, ou série de trabalhos, levando em consideração tanto a relevância de tais produções para os artistas, a diversidade deles entre si e o fato de eu tê-los “acompanhado” minimamente na pesquisa de campo. Nenhum dos trabalhos ou séries serão debatidos à exaustão. Destacarei suas singularidades, questões que – ao menos ligeiramente – os diferenciam, seu processo de criação (e produção) e conhecimentos empregados em tal processo. Veremos que esses trabalhos serão apresentados por diferentes estilos textuais, em grande medida, inerentes a sua diversidade informacional e aos interesses que eles despertam nesta pesquisa.

As *Pinturas* são apresentadas prioritariamente através das palavras de Lilian Gassen (destacadas de trechos de um diálogo nosso), cuja narrativa explicita a construção de um olhar específico, construído principalmente do que a artista chama de “teoria da cor”, pela busca de uma “não-hierarquia” dentro dos limites da pintura e pela preocupação com a relação desta com o

observador (público). O olhar da artista sobre os “estudos” do trabalho determina escolhas entre o que pode ou não virar um trabalho artístico.

Os *fotomódulos*, de Tony Camargo, são apresentados em uma narrativa mais compartilhada entre nós – no sentido que traz mais interpretações minhas de falas dele do que falas do artista propriamente ditas. Tal construção textual foi solicitada pelo próprio artista, uma vez que nossa conversa (“base” da construção do texto em questão), foi feita a partir de um texto que o artista pretende publicar. Assim como as falas de Lilian aqui empregadas, este texto de Tony apresenta o processo de criação e execução de suas “obras”, colocando-as também em relação com outros artistas e trabalhos significativos para o artista ou tidos como relevantes dentro da *arte contemporânea*, trazendo ainda um pequeno arcabouço conceitual construído pelo artista, com o qual opera na leitura e na construção de suas obras (como o que chama de *verdade e mentira* dentro dos trabalhos).

Por último *Álbum*, de Cleverson Salvaro, analisado por mim mais autonomamente (mas não completamente, na medida em que utilizo tanto a fala de Cleverson quanto textos de terceiros). Ao utilizar o próprio meio artístico como matéria-prima/conteúdo e assunto de *Álbum* e como público preferencial, Cleverson explicita ciência da existência de trocas e circulação de coisas e pessoas em um contexto das artes visuais local. Além disso, cria, através de uma distribuição em larga escala – em relação aos trabalhos anteriormente apresentados – de pequenas gravuras (as figurinhas de um álbum) que são retratos de cem pessoas relacionadas às artes visuais, um fluxo de trocas paralelo dentro do próprio circuito da arte, onde o que os “jogadores” trocam, em última instância, no afã de completar seus álbuns, são eles próprios.



Os textos sobre cada trabalho (ou série) estão acompanhados de imagens que pretendem auxiliar o leitor na apreensão dos trabalhos dos artistas e de outros artistas aos quais os textos se referem. Algumas imagens, como os estudos das *Pinturas* de Lilian Gassen, foram efetivamente utilizados na construção de nossa conversa (a artista versou sobre eles). Outras imagens são tentativas de compartilhamento de referências imagéticas que me vinham em mente quando os artistas se referiam a determinados trabalhos de outros artistas (ou próprios).

### 3.1 As *Pinturas*

[...] *A minha pele são os outros, a minha borda são os outros. E eu acho que, de um modo ou de outro, todos os meus trabalhos lidam com isso.* [...] (Lilian Gassen, conversa gravada em 12/05/2010)

[...] maneiras e lugares diferentes de olhar, que nunca são estanques, são ao mesmo tempo uma inspiração e um objetivo em minha poética [...]. [Lilian Gassen, projeto Belvedere, 2007]

[...] *Você faz parte da obra. Não é você e a obra. É você com o objeto que vira obra. Sem você não tem obra, literalmente. [...] Toda obra de arte é isso. Sem observador não existe obra de arte.* (Lilian Gassen, conversa gravada em 12/05/2010)

Segundo O'Doherty, “quando nos tornamos conscientes de estar olhando para uma obra de arte, qualquer certeza sobre o que está ‘lá’ é destruída pelas incertezas do processo de percepção”(O'DOHERTY 2002. p 66). Grosso modo, é por acreditar que uma obra de arte “de qualidade” promove essa consciência do processo de percepção humana que me motivou a produzir arte e ser artista. Por isso, também, não acredito que um objeto de arte possa ser uma afirmação ou uma verdade no mundo, mas pretendo que ele contribua para a ocorrência desse estado de consciência; como quando inseridos em uma paisagem percebemos nossa condição diminuta. [Lilian Gassen, projeto Belvedere 2007]

As frases acima citadas, retiradas de diferentes momentos de uma longa conversa com Lilian e do projeto *Belvedere* (que foi submetido ao terceiro edital *Bolsa Produção para Artes Visuais/FCC*), sintetizam alguns meandros de uma grande questão que, mais que um ponto de vista sobre algo que Lilian percebe como inerente às artes visuais, é um grande “tema” recorrente em seus trabalhos: a relação entre observadores (necessariamente “outros”) e a obra de arte exposta. Lilian retomou tal questão em diferentes momentos de nossa conversa e em quase todas as vezes que tive a oportunidade de ouvi-la falar sobre seu trabalho no decorrer dos últimos anos.

As narrativas que seguem são relativas a uma série de trabalhos intitulados *Pinturas*, sobre a qual a artista tem se

debruçado nos últimos anos.

*Eu tenho um caderno que eu ponho os meus pensamentos sobre arte [...], ideias de alguns trabalhos [...], coisas que eu ainda não realizei, coisas que talvez eu venha a realizar. [...] Isso funciona mais [...] pra eu organizar minhas ideias, pra pensar os próximos trabalhos, sabe? Porque esse negócio de criação é um troço muito louco, [...] é você tirar leite de pedra. [...] Às vezes [...] não sai nada, [...] daí você tendo um ponto de partida, que são reflexões suas, às vezes facilita. (Lilian Gassen, conversa gravada em maior 2010)*

Como parte de suas “anotações”, que incluem tanto textos como desenhos, Lilian começou a fazer os estudos das



*Imagem 1*

Lilian Gassen

**Estudo 4**, 10/04/2006

lápiz aquarelável sobre papel de rascunho

*Pinturas*, são desenhos feitos com lápis aquarelável em metades de folhas de papel sulfite tamanho “A4” com um verso impresso, ou seja, em rascunhos, durante o seu mestrado (em 2006). Como na época não estava produzindo outras coisas que não os desenhos, aproveitava as reuniões do *Grupo de Estudos*<sup>1</sup>, para “fermentar as guaches”.

*Você consegue entender o que é fermentar os guaches?*

Eu lembro de umas pinturas que vi na sua casa...

*Isso. Você chegou a ver os estudinhos?* [Lilian me mostrou os “estudinhos”]

Fermentar as guaches são os estudos?

*Isso. Era o que eu tinha tempo mental para fazer durante o mestrado. Começou assim...*

Você começou desenhando...

*Para ir fermentando ideias [...], pra ver o que que podia virar obra e o que que não*

<sup>1</sup> Grupo de jovens artistas que se reunia periodicamente para discutir os trabalhos de seus integrantes e no qual iniciei a pesquisa deste trabalho.

*podia [...] E algumas coisas aí você vai reconhecer, tavam na exposição<sup>2</sup>. Outras não, foram descartadas.[...]*

Como que você seleciona desses estudos o que pode “virar trabalho” e o que não pode?

*[...T]em a ver com a determinada ideia de arte que eu estou pensando [...] No caso desses estudos [...] numa ideia de arte que construísse um espaço não-hierarquizado [...]*

*[Quando] a composição hierarquiza elementos formais ou informações na obra, ela cria uma ordem de coisas para serem vistas, uma ordem pré estabelecida. [...] Figura e fundo, por exemplo. Aqui a figura [Estudo 4] é mais importante do que esse fundo, então hierarquicamente ela é uma coisa mais importante, então você percebe isso claramente [...] quando você trabalha no espaço da pintura, no espaço de qualquer tipo de obra [...] Hierarquizando certa forma de entender você tá defendendo, [...] levantando uma bandeira com relação até ao teu entendimento de espaço urbano [...]*



*Imagem 2*  
Lilian Gassen  
**Estudo 1**, 17/03/2006  
lápiz aquarelável  
sobre papel de rascunho



*Imagem 3*  
Lilian Gassen  
**Estudo 2**, 25/03/2006  
lápiz aquarelável  
sobre papel de rascunho

---

<sup>2</sup> *Belvedere*, realizada no Centro Cultural Solar do Barão, em 2009, junto com outras exposições resultantes dos projetos contemplados pelo *Bolsa Produção 3*.

*Fazer uma obra de arte [...] que reforça aspectos de hierarquização [significa que,] de certa forma, eu acredito na hierarquização entre coisas diversas. [...] Vamos começar pensando que essas pinturas são abstratas, que não tem nenhuma narrativa por trás [delas]. Eu comecei com aqueles estudos, com aqueles desenhos à lápis aquarelável colorido. [...] Comecei com aquela coisa circular, que veio do Alvo [...], uma pintura que eu não terminei, ela tá aqui no meu ateliê ainda. Não sei se eu vou dar continuidade ou não a ela ou se ela parou no meio do caminho, vai virar outra coisa... [...] Enfim, [...] o alvo [...] é como uma espécie de espiral... Aí eu fiz aquela outra espiral que é uma faixa de faixinhas coloridas que fazem uma espiral num espaço maior. [Estudo 1...] Eu olhei pra'quilo e falei: “Mais que merda isso aqui, [...] que coisa horrível isso aqui, que coisa óbvia”. Aí eu fiz aquela outro, [...] aquele que parece cabelos [Estudo 2], que a faixinha diminui a espessura até chegar naquele cantinho ali, [...] que virou a minha primeira pintura à óleo. Ela virou primeiro o guache... [...] Essa eu selecionei porque aquela coisa dela mudar a espessura cria uma tensão visual no espaço que pra mim [...] ficou mais interessante [...] no sentido de criar um lugar de tensão... Ele tem tanta tensão que cria uma tensão visual.*

Eu não entendo o que você chama de tensão visual.

*O teu olho fatalmente vai pra lá, tipo um foco. Olha, [...] isso aqui é um foco [Lilian aponta para o lado inferior do direito do desenho do Estudo 2, onde as linhas se encontram]. E daí isso aqui eu achei uma bosta em termos de foco [Lilian aponta para o centro da espiral do Estudo 1]. Porque isso aqui é obvio [Estudo 1], isso aqui é uma coisa que qualquer um pode pensar em fazer [...], não precisa de muita elaboração mental pra você chegar a [esta] ideia. Agora isso aqui [Estudo 2] é muito diferente, porque esse tipo de afunilamento da faixa, [o fato] d'ela mudar a espessura e ficar cada vez mais fina [...] cria uma tensão no espaço que teu olho fatalmente vem pra cá [para o canto em que ela afunila]. E o fato de cada borda dessa aqui [Estudo 2] ficar diferente da outra também faz você olhar pra borda. É um troço esquisito, diferentemente disso aqui [Estudo 1] que faz você só olhar pra dentro, [...] independentemente das bordas serem diferentes aqui. [Foi] esse tipo de análise que eu comecei a fazer. [...] [O Estudo 6] faz uma continuidade diferente disso aqui [Estudo 3], por exemplo, que mesmo sendo “bonitinho” faz você só olhar [em uma] direção. [...] Isso aqui e isso aqui [Estudos 3 e 5] perde o interesse visual, isso aqui também cria uma direção única, então são estudos que eu descartei.*

Eles são bem parecidos [Estudos 3,4 e 5]...

*A linha original, né...*

As figuras.

*Porque a homogeneidade da faixa dá uma homogeneidade [... no] resultado final também. Aí quando tira a homogeneidade da faixa e ela não é mais a mesma coisa o tempo todo, você cria um movimento muito mais louco...*

Que são radicalmente diferentes.

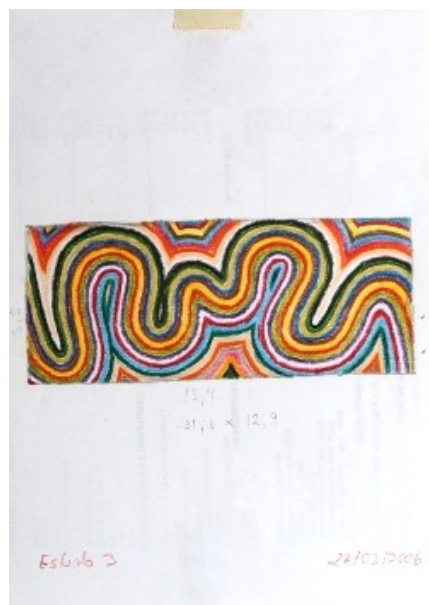


Imagem 4  
Lilian Gassen  
**Estudo 3**, 27/03/2006  
lápiz aquarelável  
sobre papel de rascunho



Imagem 5  
Lilian Gassen  
**Estudo 5**, 12/04/2006  
lápiz aquarelável  
sobre papel de rascunho

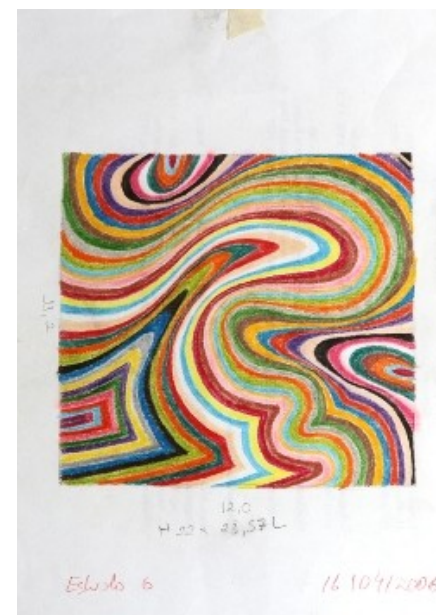


Imagem 6  
Lilian Gassen  
**Estudo 6**, 16/04/2006  
lápiz aquarelável  
sobre papel de rascunho



Imagem 7  
Lilian Gassen  
**Estudo 7**, 17/04/2006  
lápis aquarelável sobre papel de rascunho



Imagem 8  
Lilian Gassen  
**Estudo 8**, 20/04/2006  
lápis aquarelável sobre papel de rascunho

*Exatamente. E quando eu vi, [...] percebi isso graças a esses estudos, [...] todo o meu interesse se voltou pra isso. [...] Mas eu não fico podando a minha criatividade nessa hora, eu vou fazendo, [...] mas já vou refletindo algumas coisas [...] Por isso [...] chega uma hora que tem um morango no meio. [Estudo 8...] Por que eu pensei no morango? Porque fecham essas formas aqui dentro [Estudo 8] e essas formas [...] podem ser qualquer forma. [O Estudo 7] virou uma pintura guache. E virou uma pintura óleo depois [...] Todos [os estudos...] têm uma linha que é uma linha de base, [...] norteante.*

Que é da onde você parte para fazer as demais linhas?

*Exatamente. [...] Eu começo um trabalho [...] normalmente assim: eu chuto um retângulo, [...] ou quadrado. Faço manualmente [...]. Depois disso eu penso nessa linha de base, que nesses casos [Estudo 7 e 8...] é uma linha de base só. (idem)*

Às vezes Lilian faz duas ou três “linhas bases”, em sentidos opostos, por exemplo.

*E daí daqui [da linha de base] começa a crescer e diminuir as faixas [...na] medida do retângulo [ou do quadrado desenhado*

inicialmente]. (*idem*)

Lilian selecionou alguns desenhos para serem ampliados em guache sobre papel, e alguns guaches para virarem óleo sobre tela, em dimensões ainda maiores. Para tanto, ela escolheu

*o que é bom [...em] relação aos focos visuais, pensando se tem hierarquia ou não entre um lado e outro da tela, do desenho, da pintura. (idem)*

As pinturas, tanto em guache como em óleo, respeitam exatamente as mesmas dimensões do desenho

*[...] Por isso meus quadros são medidas completamente quebradas, 2,22 cm X 1,98, por exemplo.*

Você faz essas faixas exatamente como está aqui?

*Não [...] Eu pego o guache faço uma transparência e passo [apenas] essa linha de base pra tela de óleo, [...]. O resto vai crescendo seguindo essa linha. (idem)*

E ganhando outras sutilezas através das texturas das listras e da manipulação das cores.

*[...] Eu fico pensando [...] na teoria dos contrastes [...O] meu estudo de cor [...] ele é muito objetivo. Eu fui estudar teoria da cor antes de fazer essas pinturas, [...] Tanto que hoje eu tenho uma bibliografia de teoria da cor gigantesca. [...] Eu estudo teórica e praticamente. [...] Porque uma coisa é você ler: “[se] você põe uma [cor] secundária do lado de uma [cor] primária você tem tal efeito” [...] Eu quero ver isso acontecer [...] Eu comecei a usar essas coisas que aprendi em teoria da cor [...] nessas pinturas. [...] Já no lápis de cor dá pra ver algumas coisas que em função de uma cor estar do lado de outra cor, numa sequência de várias cores, cria[-se...] uma grande cor local, que é a mistura óptica de todas aquelas faixas [...] Então eu comecei a usar isso. [...] Comecei a usar isso nos óleos, mas mais claramente nos guaches. Então cada uma dessas pinturas [...]*



*no guache e no óleo tem uma intensidade cromática completamente diferente. Aqui [nos estudos] elas parecem muito iguais.*

Por que?

*Porque tem uma caixa de 24 cores, no guache eu faço mais de 350 cores, no óleo eu faço mais ou menos isso também.*

Então é mais que uma ampliação...

*[...] É perceber essas intensidades cromáticas de campos dentro da pintura e forçar isso acontecer mais claramente [...] No guache e no óleo, que eu tenho uma quantidade de cores muito maior, a escolha da próxima cor é sempre em função desse contraste imediato entre as cores que [estão ao] lado, mas em função de uma mistura óptica da cor pra formar uma vibração dentro de um campo específico que junta várias cores. [...] Nesse caso aqui [me mostra um quadro grande que está pintando] eu quero que esse canto da pintura tenha uma tendência pro verde. As escolhas aqui de cor vão ser influenciadas por essa tendência que eu quero que tenha [...] qual tom de verde [vai ser] eu ainda não estou dominando. [...] Por exemplo, eu consegui que na pintura óleo dessa imagem aqui [...que] a mistura óptica das cores [...] ficasse inteira prateada. Você olha pra ela, ela vibra prata, vibra cinza. Enquanto que essa daqui no óleo vibra, [...] no miolo, azul; aqui ela vibra verde e aqui ela vibra um violeta. [...] Graças a esse meu estudo de cor que já tem 6 anos [...] que eu comecei a observar que já aconteciam [as misturas] nesses estudos [...] Por isso que cromaticamente elas são completamente diferentes umas das outras, porque se eu não tivesse estudo, a facilidade [...] de tudo virar a mesma coisa, de tudo virar a mesma cor [seria grande...] ou então a cor resultante da soma óptica [...] virar um marrom [...] feio [...] Quando você não **calcula** muito bem a mistura óptica da cor você vai tender fatalmente pra um marrom de “cor-de-burro-quando-foge”*

Você consegue me explicar o que que é essa vibração da cor?

*[...] uma pintura dessas à óleo ou à guache a distância vai diminuir o tamanho das faixas [...] Então onde ela já é pequena vai ficar menor ainda. [...] Vem a luz branca, incide sobre a pintura e cada cor daquelas vai se refletir pra chegar nos seus olhos [...] e essa reflexão não é em linha reta. [...] O reflexo de luz é uma curva de onda, [a luz] é uma onda. Então à medida que eu tenho duas cores aqui, uma do lado da outra, e elas estão muito próximas, a vibração luminosa delas [...] vai se sobrepor. Isso é mistura óptica da cor. [...] Então você vai poder ver ao mesmo tempo a cor da faixa azul [e da vermelha], mas [também] você vai ver elas se misturando [...o] que vai [tender] pra um roxo, ou um violeta. E nesses lugares aqui onde a faixa é mais fina com a mistura [...] elas ficam brancas, tudo isso aqui brilha esbranquiçado [...].*



*Imagem 9*  
Lilian Gassen  
**Pintura 7**  
guache sobre papel, 29 X 38,4 cm

E “qual é” dessa textura [da pintura à óleo]?



Imagem 10  
Lilian Gassen  
detalhe **Pintura 4**  
óleo sobre tela, 190 X 202 cm

[...] Essa textura aqui é porque [...] eu tenho a cor que é uma vibração óptica. A cor não existe como matéria, **só existe pros nossos olhos** e isso daqui existe pro meu olho e pra minha mão, isso aqui é uma coisa. E a pintura pra mim é uma coisa, ela não é uma imagem só, e isso aqui é o que reforça o aspecto de coisa. Mas é claro que ao mesmo tempo isso aqui é pop no sentido [...] de que é não é uma pincelada expressiva, é quase como uma citação de [...] de uma pincelada expressiva.

Como assim?

[...] Essa faixa aqui, com essa espessura de tinta que é uma espessura nojenta [grossa], eu faço [...] não pra me expressar. [...] Tem gente que se expressa com a pincelada, né? [...] Eu não tô me expressando, aqui é quase como se eu tivesse fazendo uma citação de alguma coisa, a citação de um autor, porque eu tô citando a pincelada expressiva, [...] Essa rugosidade da superfície que essa pincelada gera me interessa mais porque é uma coisa grotesca [...] ela é feia, [...] ela não é bonita como a sedução dessas cores, dessas ondas, dessas faixas [...] A cor e o fluxo das faixas que é o desenho faz você continuar, mais isso aqui faz você parar [o olhar]. (idem)

### 3.2 Os Fotomódulos<sup>3</sup>

Os fotomódulos foram nomeados com a sigla “PF”<sup>4</sup>, seguida de um número correspondente à ordem com que foram criados – com exceção do trabalho que Tony apresenta em seu site<sup>5</sup> como *Aparelho para apresentação de postura* (2005)<sup>6</sup>, anterior aos

PFs. Os fotomódulos são, nas palavras de Artur Freitas<sup>7</sup>, “telas-esculturas compostas [também] por imagens fotográficas” (Gazeta do Povo 11/07/2009).



*Imagem 11*  
Tony Camargo  
**PF vista Tridimensional**

Sob um olhar não necessariamente treinado para e pela *arte contemporânea*, é possível descrever os *fotomódulos* como uma série de trabalhos compostos por fotografias com algumas partes sobrepostas por tinta cujas cores parecem corresponder a algum elemento fotografado. Com uma profundidade de aproximadamente 5cm, têm uma forma diferente daquela usualmente esperada para um objeto pendurado na parede como quadro<sup>8</sup>: possuem alguns cantos angulares e outras partes arredondadas. Dentre os elementos das fotografias, Tony insere sua própria

3 A narrativa que segue mescla muitas falas minhas com algumas do artista. Tal estrutura narrativa foi feita à pedido do artista, já que ele me apresentou boa parte de sua 'teoria' sobre os *fotomódulos* a partir da leitura de um texto escrito por ele que servirá como base para os textos de um catálogo com registros de seus mais de dez anos de produção. O catálogo será lançado nos próximos meses e, até lá, o artista pediu que eu não publicasse nada do tal texto. Concordei, no entanto, que eu o interpretasse a partir de sua fala e escrevesse tal interpretação. Os trechos de sua fala seguem em itálico.

4 Que “*hoje não significa nada, mas era P de pintura e F de fotografia*”, segundo Tony.

5 Onde realizei a pesquisa iconográfica relativa à sua produção: [www.tonycamargo.net](http://www.tonycamargo.net).

6 Feito na ocasião em Tony foi selecionado para o *Rumos Artes Visuais 2005/2006* a partir da “*ciência de Antônio K*”, personagem criado pelo artista.

7 Que frequentemente trabalha com, para ou a partir das obras de Tony

8 Modo como estes trabalhos são expostos.

imagem em movimentos que sugerem ações improváveis e não usuais, não cotidianas – rodeada por diversos objetos, em diferentes “lugares-cenários”.



*Imagem 12*  
Tony Camargo  
**Aparelho para correção de Postura,**  
2005

Os *fotomódulos* são criados no computador do artista, a partir de imagens de ensaios fotográficos produzidos por ele (que é tanto um dos elementos fotografados quanto fotógrafo). As imagens digitais projetadas no computador são, segundo Tony, o trabalho de arte em si, que posteriormente pode ser executado enquanto objeto (tridimensional). Ou seja, o trabalho em si precede sua formalização enquanto obra-coisa física, imagem não-virtual.<sup>9</sup>

Tony explicou que trabalha com três tamanhos básicos de trabalhos na execução dessas obras. Além de poder ter diferentes tamanhos, a imagem fotográfica pode ser impressa também em diferentes materiais, como o papel fotográfico ou o metacrilato – uma espécie de acrílico –, recebendo diferentes tipos de tinta. Para “fins de distribuição”, o artista executa o trabalho até três vezes (é a “tiragem” do trabalho).<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Tanto é que o artista tem sentido a necessidade de manter seu site desatualizado em relação as suas últimas produções. Pelo fato de seus trabalhos “*funcionarem muito bem como imagem*” - afinal ela (a imagem) é “o trabalho” –, lançá-los no site pode comprometer o ineditismo destes em exposições. Algo especialmente relevante, segundo o artista, nas exposições relativas ao universo de compra e venda de obras de arte -em galerias.

<sup>10</sup> Ultimamente o artista prefere, segundo ele, não trabalhar mais com o metacrilato (tal qual indicado na maior parte das imagens de seu site – ex: “PF 37 – 2008 – laca nitrocelulose sobre metacrilato”) tendo em vista a qualidade do acabamento que ele propicia ao trabalho. O artista explica: “[...] *a técnica do metacrilato é muito requintada [...] qualquer coisa que você colocar no metacrilato vai ficar legal [...] em termos objetuais [...]. Qualquer foto que tenha um grande contraste vai ganhar [...] no acrílico] uma profundidade e tanto. [...] muitos dos meus trabalhos eram ajudados por esse requinte e isso é péssimo porque eu não quero que o trabalho fique bom [nesses termos...] de qualidade decorativa. Eu não quero que fique bom por causa do acrílico, [mas pelas qualidades...] do trabalho. Com uma técnica aparentemente mais precária eu consegui um resultado que está muito mais convincente para mim, que funciona melhor no trabalho. Então eu tenho usado essa técnica [de tinta, verniz] diretamente na foto [sobre o papel fotográfico] sem nenhuma camada de acrílico, nenhuma profundidade material*” (Tony Camargo, em conversa gravada em março de 2010). E

Vamos ao processo de produção das imagens. Primeiramente são feitos os ensaios fotográficos. Tony escolhe o lugar onde irá realizar cada ensaio, acrescenta elementos neste lugar (como por exemplo manchas de tinta em uma parede), escolhe o “figurino” e os objetos que vai manipular.

*Imagens 13*  
Tony Camargo  
PFs



PF 1, 2006

*[...] o grande volume de elementos [das imagens fotográficas], pictoricamente falando,[...] são criados ocasionalmente, como se eu estivesse fazendo uma pintura abstrata jogando tinta em um papel. Eu vou fazer uma foto mas não prevejo elementos narrativos. [...] Tem algumas coisas estruturais que eu anoto, coisas que eu descubro em determinado momento e penso: 'isso eu preciso usar no próximo ensaio [...] e uso eles quando tiver uma oportunidade.* (Tony Camargo, em conversa gravada em março de 2010)

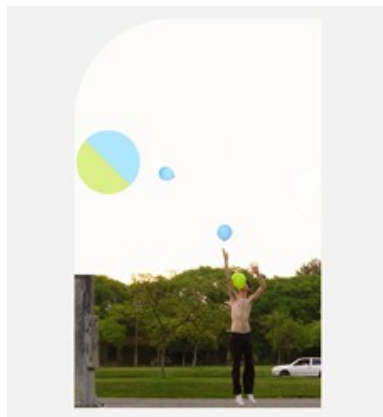
Um exemplo recente que o artista deu destas “descobertas” foi a ideia de pintar partes do corpo. Observando o trabalho do artista podemos perceber que alguns elementos, uma vez inseridos nos *fotomódulos*, podem se repetir ou ainda se tornar constantes – a exemplo das “placas” pintadas pelo artista”<sup>11</sup> e das bexigas, que podem ser observadas nas imagens dos *Pfs*.

---

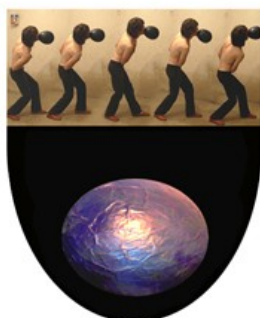
como bem observou Paulo Reis na ocasião da qualificação desta dissertação (em abril de 2010), o metacrilato é um elemento muito caro e tal substituição tem a vantagem de também diminuir o custo do feitiço das obras.

- 11 Logo na entrada do ateliê do Tony – que aliás é um quarto da casa onde reside – tem várias destas placas encostadas na parede. Tony se refere a elas como *ferramentas*. Uma vez utilizadas as plaquinhas nos trabalhos, Tony não volta a utilizá-las. Feitas com pedaços de madeira ou outros objetos que dão a impressão de terem sido encontrados (como um tijolo), fazem referências a logomarcas conhecidas (como dos chocolates Garoto) seja pelas letras que compõem as palavras inventadas (como *fertuip*, *pipt*, *pourtugése*...) ou pelas cores utilizadas. “*É como se eu criasse uma marca. E você pode ver que eu deixo elas orgânicas sempre, escolho madeiras cujas extremidades estão quebradas, rasgadas. Isso é como se na pintura você visse a pincelada. Eu estou fazendo foto como se estivesse fazendo pintura. É como se seguisse [deixasse explícito] o rastro do pincel. Quando você olha isso na foto tem a noção de fabricação daquela foto. Ela é fabricada com ferramentas*” (Tony Camargo, em conversa gravada em março de 2010).





PF 3, 2006



PF 6, 2006

*O que é interessante no trabalho do Joseph Beuys<sup>12</sup> é a capacidade de potencializar o objeto dentro da imagem. Basta olhar para as características dos objetos, gostar delas e configurar elas como ferramentas. [...] A ferramenta é escultórica para mim. E existem [no trabalho de Tony] ferramentas de auxílio do corpo e ferramentas que são alegorias mesmo, personagens que são inseridos dentro da cena disputando valores. Você está usando uma ferramenta e no espaço tem outro objeto que vai roubar a cena, que brilha mais que ela. Nesse sentido gosto de lidar com a ferramenta como se estivesse lidando com tinta. (Tony Camargo, em bate-bapo sobre a exposição *Aspecto A*, gravado em 2007)*



*Imagem 14*  
Joseph Beyus  
**How to explain**, 1974  
Registro de instalação

12 “Escultor, desenhista e artista performático, tido como um dos líderes mais influentes da arte de vanguarda europeia das décadas de 70 e 80. [...] Foi um dos [artistas] que trabalhavam para transferir a ênfase dada às produções dos artistas para as suas próprias ações, opiniões e personalidade, e teve êxito na criação de uma espécie de mitologia pessoal (como piloto da Luftwaffe, foi abatido sobre a Crimeia em 1943, sendo cuidado por nômades tártaros, que o mantiveram vivo e aquecido com uma mistura de gordura e feltro – materiais que permanentemente figurariam em suas obras). Suas produções não se enquadram em categorias convencionais; Beyus é mais conhecido por suas performances, das quais a mais famosa foi provavelmente *Como explicar pinturas a uma lebre morta* (1965). Na ocasião caminhou por uma exposição montada na Galeria Schmela, em Düsseldorf, com o rosto coberto de mel e folhas de ouro, carregando nos braços uma lebre morta, a quem comentava algo a respeito das pinturas. [...] Beuys foi uma figura proeminente no movimento Fluxus (grupo internacional de artistas, fundado na Alemanha em 1962, que se opunha à tradição e ao profissionalismo nas artes). [...]” (DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE 2007: 59 e 60)



PF 7, 2007



PF 10, 2007



PF 9, 2009



*Imagem 15*  
Joseph Beuys  
**How to explain pictures to a  
Dead Hare, 1965**  
registro de performance

Quando indaguei se esses elementos inseridos nos trabalhos são de alguma forma aleatórios, obtive a seguinte resposta, que me soou muito bem dentro do contexto desta pesquisa:

*quando você trabalha com pintura, seja a maneira que for, qualquer coisa que você for fazer, é como se estivesse cozinhando. O grande detalhe é que você está lidando com temperos... Não adianta você ser o mais romântico, o mais subjetivo do mundo, sentir, fazer... Pelo fato de estar temperando, de trabalhar já há algum tempo de maneira muito intensa fazendo isso [cozinhando, temperando] eu faço sem me preocupar, mas eu acabo usando elementos que em alguma medida eu tenho algum controle. (Tony Camargo, em conversa gravada*



em março de 2010)



PF 12, 2007



PF 13, 2007

Quem cozinha sabe que certo tempero tem determinado aroma, que combina mais ou menos com outros, que propicia certas sensações ao paladar.

Após realizado o ensaio, Tony escolhe uma das fotos para fazer o trabalho. Esse processo de escolha pode durar vários dias através de visitas constantes às imagens no computador e demanda muita observação. A média de ensaios fotográficos que efetivamente viram trabalhos é de 25%, por motivos como a falta de contraste suficiente para o objeto “funcionar” no encontro com a cor.<sup>13</sup> Uma vez escolhida a foto que pode virar “obra de arte”, Tony a “trata” (arruma detalhes como brilho, saturação da cor) e tem o “material bruto” para começar a trabalhar no produto final. Nesta foto, o artista insere o que chama de “*módulo de cor*”, que pode ser facilmente identificável nas imagens ao lado. Para tanto testa cores, formas, dimensões do módulo de cor. Vai alterando pequenos detalhes até chegar a algo “final”.

Cor e forma dizem respeito, segundo Tony, “às *dinâmicas da própria foto*”, no sentido

---

<sup>13</sup> Explicação do artista para um ensaio que foi “sacrificado”: “[...] *eu preciso de uns contrastes. O photoshop [programa de edição de imagens digitais capaz de modificar qualidades das mesmas] às vezes salva [...], mas às vezes não resolve. [...] Mostrando o resultado que saiu daqui para você ou para outra pessoa pode parecer [aos seus olhos e/ou ao do outro...] super legal, mas para o meu tipo de querer, para o que eu pretendo acabo desclassificando. [...] Eu pretendo que ele tenha uma funcionalidade... é como se eu tivesse um nível de qualidade no meu olho, na minha cabeça e caso ele [o trabalho] não passe por esse crivo ele fica fora.*” (Tony Camargo, em conversa gravada em março de 2010)



PF 14, 2007



PF 16, 2007

de que é a foto que as indica. Assim como a cor corresponde a um fragmento, mesmo que mínimo, da imagem fotográfica, a forma (angular e/ou arredonda) diz respeito à dinâmica das figuras presentes na imagem. Ao mesmo tempo em que modela a forma da imagem digital Tony define, no mesmo gesto, a forma do objeto enquanto algo tridimensional. A bidimensionalidade da imagem do computador, ao ser criada e definida, cria e define o formato tridimensional que o trabalho vai ter ao ser executado.

*E assim não tem mais moldura no objeto, tudo nele é corpo significativo [...]. Algumas imagens podem funcionar dentro do quadrado ou do retângulo, outras necessitam, para colocar em xeque o que elas são, que aquela quadratura tradicional, aquele retângulo, se transforme em outra coisa. Então me interessa saber, por exemplo, que colocando um canto curvo no retângulo eu vou ter um retângulo de canto curvo e que colocando uma curva maior ele se transforma em outra coisa. Os limites da quadratura me interessam, eu tento trabalhar para frente e não para o lado.[...] (Bate-papo Aspecto A, 2007)*

Explicando o “funcionamento” dos *fotomódulos*, Tony indica que eles são criados, enquanto “aparelhos visuais”, como quadros. Portanto, para serem apreendidos é preciso saber o que é um quadro (não funcionariam para aqueles que culturalmente não sabem o que é um quadro). Como vimos anteriormente, eles têm duas partes, segundo o artista: uma fotográfica e outra de cor, uma representativa e outra não-representativa, uma real e outra irreal. A



PF 18, 2007

imagem fotográfica é para o artista, representativa, no sentido de possuir figuras identificáveis e apresentar uma narrativa, sugerir ações e ser registro das mesmas (tendo em vista que entendemos, inclusive no senso comum, que a fotografia é uma forma de apreender, registrar determinado momento, situações e, que chega a ter o estatuto de algo verdadeiro, enquanto documento de determinado momento). O “módulo de cor”, não representativo, seria um módulo “expansivo”, facilmente identificável à uma distância muito maior que o módulo fotográfico.

*Embora este seja um raciocínio comum na publicidade [objetivar as informações viabilizando uma leitura rápida e à distância], para mim tem mais a ver com o minimalismo<sup>14</sup> [...no que diz respeito à] expansão, ao sair para fora do quadrado, independe da moldura”. [... Outra] maneira de explicar isso é: a área de cor nunca vai existir na fotografia [nas mesmas proporções]. É um*

14 “Termo designativo de uma tendência na pintura e, mais especificamente, na escultura, surgido na década de 50, que pregava o uso de formas geométricas mais elementares. O minimalismo está particularmente ligado aos Estados Unidos, e sua impessoalidade é vista como uma reação ao emocionalismo do expressionismo abstrato. Carl Andre, Don Judd e Tony Smith estão entre os mais conhecidos artistas minimalistas.” (DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE 2007: 353). Explicando rapidamente o minimalismo e o que dele aqui lhe interessa, Tony coloca que até os anos 50 a história da arte ocidental se concentrou (ou era concentrada) na pintura. “No minimalismo eles querem fazer com que a experiência expansiva que existe na pintura, quando ela se torna completamente abstrata [... aconteça] no espaço. Eles pegam um objeto e colocam na frente da pintura, eles interferem diretamente no ponto de vista do observador; [...] fazendo com que a relação física deles com o objeto se torne a experiência [...] A pesquisa do minimalismo está relacionada ao fato de que um objeto presente em determinado espaço o ativa [...] e tem uma relação direta com o expectador. [...] Os minimalistas ativam o espaço e possibilitam aos espectadores experiências físicas através de seus 'aparelhos'. O Joseph Albers pega oito cubos quadrados de ferro – ou de aço inox – não lembro bem... - e coloca na parede. O tamanho e a proporção dessas caixas é diretamente relacionada e pensada com o corpo humano, é como se ele tivesse fazendo arquitetura quando fez aquele trabalho. São oito caixas colocadas na mesma distância, você vê que aquilo tem uma frontalidade, mas por mais que você se afaste ou se aproxime jamais vai conseguir ver ele como um todo, ele sempre estará [parcial] sobre um ponto de vista. Quando você ver um Albers – que não é um minimalista, mas está diretamente relacionado ao raciocínio dele – você vê um trabalho que é feito para você ver o efeito que ele provoca. Ele não é feito para você ver o que é relacionado internamente nele,



PF 21, 2007



PF 22, 2007

*recorte mínimo de uma parte com a cor uniforme. Qual é o significado disso? Nenhum! Não tem significado mas é identificado à grande distância porque não tem interferência. [...] Tem fotomódulos que têm maior capacidade de expansão e outros menores. [...] É] regulado de acordo com a foto, porque expansão demais pode destruir o trabalho. (Tony Camargo, em conversa gravada em março de 2010)*

O módulo fotográfico é – para o artista – o módulo irreal, e o de cor é o real.

*A parte de cor é real porque contém uma presença física de tinta, de verniz e do próprio papel fotográfico. Mas é o que está ali. Não é nada além de um módulo de cor verde [conforme o trabalho que estava me mostrando]. Embora não signifique nada, ele significa exatamente o que ele é. A parte fotográfica, representativa, é papel fotográfico [ou metacrilato] com cor resultante do processo de impressão fotográfica. Não é um homenzinho, é papel [impresso]. Toda imagem [aqui] é ilusão. Você não está vendo esse cara no papel, está vendo papel e tinta. Agora, aqui, fica difícil você dizer que não está vendo um retângulo vermelho. A própria natureza abstrata do retângulo faz com que ao ser executado no mundo ele se torne real. Então há uma inversão. Aquilo que parecia ser real [o módulo fotográfico, por ser representativo] não é, e aquilo que parecia ser mentira [ou “nada”, o módulo de cor] é real. (Tony Camargo, em conversa gravada em março de 2010)*

Tanto nas pinturas quanto nos *fotomódulos*, pensados como aparelhos de “informação”, “aparelhos que ativam o raciocínio”, Tony busca a forma mais compacta possível.

*Não é à toa que eles vem diminuindo de tamanho. A questão para mim não é a*

---

*como as relações se estruturam internamente, ele é um negócio que faz para fora.” (Tony Camargo, em conversa gravada em março de 2010)*



PF 23, 2007



PF 24, 2007

*expansão através da escala como seria a expansão para o Pollock<sup>15</sup> [...] Não é expansão física pela presença e pela potência do trabalho, não é o que o Richard Serra<sup>16</sup> faz. É como conseguir potência na escala mínima [...] A ideia é em um mesmo trabalho criar coisas que poderiam ser feitas em 4 ou 5 trabalhos muito maiores do que aqueles. [...] é adensar as possibilidades. Pode ver como meus trabalhos são saturados de informações (principalmente os últimos). [...]* (Tony Camargo, em conversa gravada em março de 2010)



Imagem 16

Richard Serra  
**Fulcrum**, 1987

Escultura  
de Aço Cor-ten, Londres

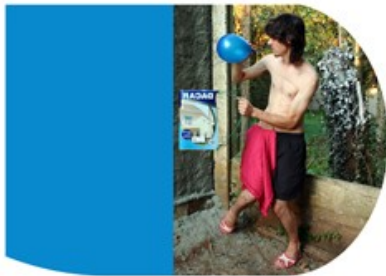
- 
- 15 “Jackson Pollock (1912-56). Pintor norte-americano, o principal expoente do expressionismo abstrato. [...] a pintura em “pingos e manchas” que o tornou mais conhecido apareceu de maneira um pouco abrupta em 1947. Em vez de empregar o tradicional cavalete, Pollock fixava a tela no chão ou na parede e vertia, ou gotejava a tinta sobre ela a partir de uma lata; em vez dos pincéis, manipulava-a com “paus, trolhas ou facas” [...] obtendo as vezes um empaste pela mistura de “areia, vidros quebrados e outros objetos estranhos” [*action painting*]” (DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE 2007: 418 e 419).
- 16 “O escultor americano [Richard Serra] entrou em cena na década de 60, associado à tendência minimalista e se tornou, anos depois, um ponto de referência da arte contemporânea. [...] “Toca” vários projetos pelo mundo. Entre eles está uma obra nos arredores de Genebra, que está construindo a convite do arquiteto Norman Foster. Também prepara uma mostra no Museu do Prado, em Madri. [...] abriu uma exposição na galeria Gogosian, em Londres”. (Folha de São Paulo – Ilustrada 13/11/2008 e disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u467195.shtml>, visitada em 18/06/2010)



Enquanto nos *fotomódulos* Tony tenta colocar o máximo de coisas “em termos formais, narrativos e de expansão”, as *planopinturas*<sup>17</sup> “têm uma característica mais interiça, maciça, de ocupar de uma vez só o espaço”.



**PF 25, 2008**



**PF 28, 2008**



**PF 26, 2008**



*Imagem 17*  
Tony Camargo  
**P 39, 2009**  
laca nitroceluloso sobre mdf,  
92 X 92 X 05 cm

Os elementos e escolhas relacionadas aos fotomódulos “não são feitas pictoricamente ao acaso” e acho que está claro que nem aleatoriamente.

*Eles têm uma estrutura de organização diretamente relacionada à história da arte. As imagens que estão na história da arte, a estrutura da pintura na história da arte, a estrutura da pintura. Essas coisas acontecem, essas coisas aparecem através da estrutura [do meu trabalho].* (Tony Camargo, em conversa

17 Série de pinturas do artista.

gravada em março de 2010)



PF 29, 2008

Perguntei a Tony se o que ele fazia era pintura, se ele era pintor.

[...] *algumas coisas que eu faço são inevitavelmente pintura, não tem como dizer que não é pintura. Mas os trabalhos que eu faço [acredito que ele esteja se referindo aqui às diferentes séries] são dependentes da pintura, precisam da pintura para existir. Pintura é o assunto deles, mas eles não buscam ser pintura no sentido tradicional. Eles são mais pintura aplicada como linguagem que pintura buscada, experimentada. [...] Sempre fui apaixonado por pintura, desde que comecei a conhecer pintura. E sempre fiz pintura como quem é apaixonado pela coisa e não como quem pretende criar novos problemas para ela. [Trabalhos...] como proposições atuais, que fazem sentido atualmente para a história da pintura, para a pintura [...] Prefiro pensar que não estou desenvolvendo um trabalho de pintura. Mas tem gente, como o Artur [Freitas], que fala que meu trabalho é pintura e não tem porque dizer que não.* (Tony Camargo, em conversa gravada em março de 2010)



PF 33, 2008

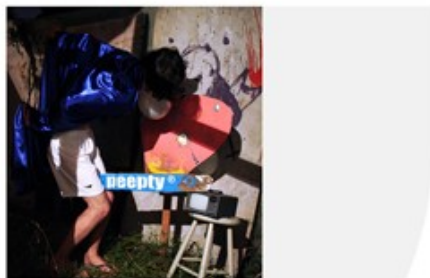
Comentei com Tony que tinha ouvido uma crítica de outro(a) artista a respeito do trabalho dele, mais ou menos assim: “*Parece que o Tony descobriu uma coisa e agora só a repete*”. Me interessou a crítica por explicitar uma certa concepção do artista como alguém que cria (ou “deveria criar”) coisas diversas. Tony respondeu:

*O fato do [Josef] Albers<sup>18</sup> passar a vida inteira fazendo quadrados dentro de*

18 “(1888-1976) Pintor e *designer* germano-americano. [...] Estudou e lecionou na Bauhaus, onde suas atividades compreendiam a confecção de vitrais, a tipografia e o projeto de móveis e objetos utilitários [...]. Lecionou em Havard, Yale e no Black Mountain College, e recebeu muitos prêmios acadêmicos. Como pintor, Albers é mais conhecido por sua longa série, começando em 1950, intitulada *Homenagem ao Quadrado*. As pinturas desta série consistem em quadrados no interior de outros quadrados, com dimensões precisamente calculadas e uma sutil variação de tons, dentro de um



PF 36, 2008



PF 37, 2008

quadrados não mudou o fato de ele ser o maior pesquisador de cor do século. [...] A versatilidade nunca foi [necessariamente] uma qualidade em arte. [...] Esses trabalhos têm, cada um, um sentido específico de existir e podem se repetir pelo resto da minha vida. Desde que a pesquisa não se esgote [...] Preciso fazer, é uma necessidade. Quando eu faço um trabalho, eu preciso fazer um outro trabalho porque eu encontro coisas, elementos naquele trabalho que estão se abrindo para uma discussão que eu preciso me aprofundar<sup>19</sup> [...] Eu até uso isso. Nas minhas planopinturas cheguei a uma certa quantidade de formas, de projetos de pintura, que resumem muitas das coisas que eu posso pesquisar ali e que me interessam ali. Então o que mas tenho feito nos últimos trabalhos é alternar cores. [...] Tem formas que eu uso 4 possibilidades de cor. [...] Porque a questão com eles é criar outra natureza, é criar uma expansão perfeita. (Tony Camargo, em conversa gravada em março de 2010)

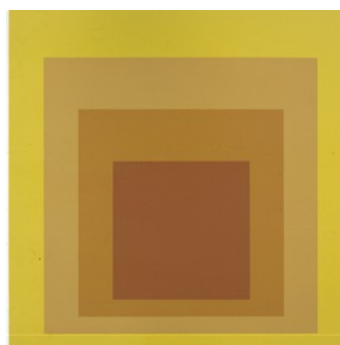


Imagem 18  
Joseph Albers  
**Homenagem ao Quadrado,**  
1965 screenprint  
43,18 X 43,18 cm

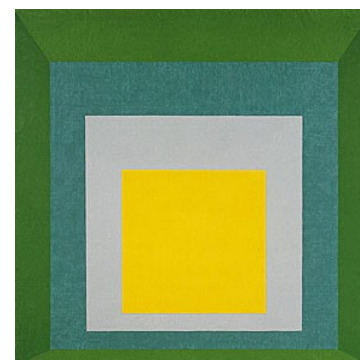


Imagem 19  
Joseph Albers  
**Homenagem ao Quadrado,**  
1964  
óleo sobre tela

E por isso o artista enfatiza mais seus trabalhos dentro de uma série do que

espectro limitado de cores [...]” (DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE 2007: 10)

<sup>19</sup> No bate-papo da exposição *Aspecto A* (2007) Tony afirmou: “para mim um trabalho só existe quando eu descubro algo nele, quando ele tem alguma coisa que me superou, quando ele cria uma nova verdade.”



individualmente. Afirmou ainda que gosta do fato de ter chegado às séries que desenvolve.

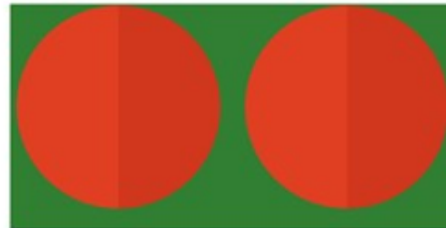
*Quando comecei a produzir arte tinha muitas ideias distintas [...], em diferentes direções. Só que de repente comecei a perceber que a arte não é brincadeira e senti a necessidade de desenvolver uma pesquisa enquanto artista, um trabalho que no futuro vá ser importante. [...] Na verdade todos os artistas que eu gosto tiveram uma pesquisa específica e um grande desenvolvimento de trabalhos [dentro dessa pesquisa], mesmo os antigos como Matisse e Cézanne<sup>20</sup>. Se você for ver o que Pollock, Albers [etc.], expondo dois anos consecutivos, você vai ver muita semelhança entre as peças. Você verá uma pesquisa, um desenvolvimento de uma pesquisa. (Tony Camargo, em conversa gravada em março de 2010)*



**PF 39, 2008**

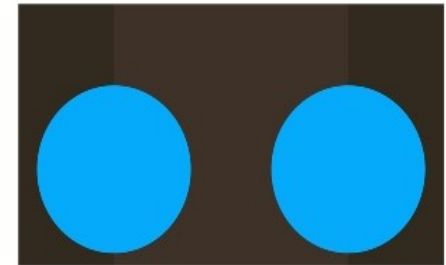


**PF 41, 2008**



*Imagem 21*  
Tony Camargo  
**P 14, 2007**

laca nitroceluloso sobre mdf, 86 X 136 X 05 cm



*Imagem 20*  
Tony Camargo  
**P 05, 2005**

laca nitroceluloso sobre mdf,  
153X 273,5 X 07 cm

<sup>20</sup> “(1839 – 1906). Pintor francês. Foi, com Gauguin e Van Gogh, o maior dos pós-impressionistas e uma das figuras chaves do desenvolvimento da arte no século XX.” (DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE 2007: 108)

### 3.3 O *Álbum* e suas figurinhas

Trabalhos de arte contemporânea em circulação não precisam ser necessariamente “objetos de valor” (caros), únicos como as *Pinturas* de Lilian Gassen, de baixa tiragem como os *fotomódulos* (Tony Camargo estabeleceu um limite de três execuções de cada projeto), ou feitos durante um longo período de tempo como as *Pinturas* (Lilian leva aproximadamente sete meses para finalizar uma de suas *Pinturas* à óleo). *Álbum*, de Cleverson Salvaro, é um álbum de figurinhas (que são gravurinhas), cujas imagens são de pessoas relacionadas às artes visuais que residem e trabalham em Curitiba: artistas, críticos, pesquisadores, galeristas, curadores...

*Imagens 22*  
Cleverson Salvaro  
Fragmentos de *Álbum*, 2007  
Serigrafia, 10 X 12 cm



O projeto *Álbum* foi realizado através de recursos relativos à *Bolsa Produção para as Artes Visuais 1*. Cleverson propôs no projeto um álbum cujas figurinhas seriam “cem pessoas das artes visuais” escolhidas pelo artista. O objetivo era trazer no *Álbum* imagens de algumas pessoas envolvidas com as artes visuais que vivem e trabalham em Curitiba (recorte este, em grande medida, dado pelo próprio edital, uma vez que o projeto precisava ser realizado na referida cidade). Em diferentes conversas, Salvaro deixou claro que aquele “recorte de pessoas” não tinha o objetivo de constituir uma amostragem científica do “campo” (a exemplo da tão comentada teoria de Pierre Bourdieu). Para não se restringir a um grupo específico de pessoas, Salvaro utilizou tanto critérios como afinidades profissionais e pessoais suas (pessoas que fazer parte de



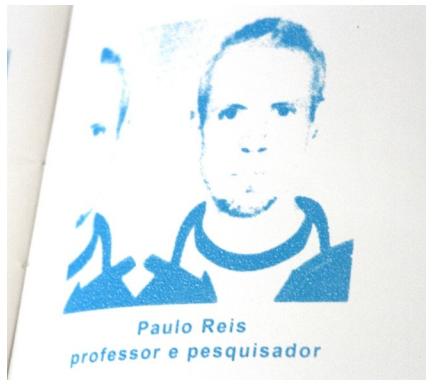
sua rede de relações), quanto pessoas que se relacionavam com “outras partes do circuito”. Foi um recorte em grande medida subjetivo, mas que tentou levar em consideração uma certa diversidade dos grupos de relações, mesclando pessoas “mais inseridas” com algumas “mais ou menos inseridas”. Cada pessoa fotografada recebeu um álbum (que contém imagens monocromáticas de todos as pessoas fotografadas, em ordem alfabética) e vários envelopes com figurinhas sortidas.

Tanto o *Álbum* como as próprias figurinhas são serigrafias<sup>21</sup>, técnica que o artista não conhecia muito bem e desenvolveu efetivamente a partir do projeto, a tal ponto que passou a dar aulas sobre a técnica. Para tanto, Cleverson começou trabalhando na produção de retratos de pessoas que, além de próximas, sabia que estariam no *Álbum*.

O procedimento de Cleverson para fazer as figurinhas foi o seguinte: após aceite das pessoas para participar, ele as fotografou com câmera digital nos locais e da forma que os

<sup>21</sup> A serigrafia é, segundo um grupo de artistas me explicou, uma forma de gravura. “**Gravura**: Termo aplicado a vários processos de formar imagens por meio de incisões e talhos em placas ou blocos de metal, madeira, pedra, etc., e às estampas resultantes de qualquer desses processos [...]” (DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE 2007: 234). “**Serigrafia**: Método moderno de impressão a cores, baseado no princípio do estêncil. Um dado estêncil é fixado em uma tela de seda de retícula fina, esticada sobre uma moldura de madeira e a tinta é forçada através das áreas descobertas por meio de um rolo ou puxador. [...] Um desenvolvimento ulterior eliminou completamente o estêncil do processo, sendo o padrão ou imagem equivalente pintado diretamente sobre a tela com cola ou verniz opaco. O processo, que se originou no século XX, tem sido largamente utilizado para a estampa comercial de tecidos, mas na década de 30 adquiriu, nos Estados Unidos, o caráter de processo artístico. Andy Warhol foi um de seus grandes expoentes” (idem: 488). A serigrafia é, me explicaram, o pai do *off-set* (processo industrial de impressão). A tela utilizada durante o processo pode ser de tecidos sintéticos como náilon ou poliéster. E as imagens digitais podem ser preparadas no próprio computador e depois impressas e aplicadas à tela. É preciso aplicar uma cor de cada vez (no caso sobre o papel). No caso de *Álbum*, Cleverson utilizou cinco cores.

próprios fotografados sugeriram. Algumas pessoas pediram para enviar fotografias que já tinham para o artista; outras sugeriram tratamentos específicos para as imagens digitais. A única condição imposta por Cleverson é que nos retratos aparecessem os rostos das pessoas, nas palavras do artista, que “as pessoas cedessem as suas faces”, já que existe uma relação entre rosto, identidade e a identificação. Após o tratamento das imagens digitais (fotográficas), os retratos foram “traduzidos” para a técnica serigráfica empregada e, em seguida, impressos. Os pequenos retratos-figurinhas, 10 X 12 cm, “com pouca resolução e cores ligeiramente desencontradas [...], lembram os grandes retratos de personagens popularizados pela mídia, de Andy Warhol.” (Ana González, Catálogo Bolsa Produção para Artes Visuais 2007).



*Imagem 23*  
Andy Warhol  
**Michael Jackson**, 1985



*Imagem 24*  
Andy Warhol  
**Marilyn Monroe**, 1967

Ao compartilhar o feitiço do retrato “do outro” com o próprio, Cleverson estabeleceu

diálogos, compartilhou responsabilidades e poderes inerentes a qualquer exercício de representação do outro a ser publicizado.



Os retratos receberam também legendas com os nomes que as pessoas usam artisticamente/profissionalmente (geralmente seus nomes completos abreviados, ou ainda apelidos) acompanhado de suas “posições” em relação às artes visuais: galerista, crítico, artista, entre outros. Tais “classificações” eram dadas pelos próprios retratados. Se por um lado os nomes das pessoas foram “preservados” – no sentido em que são os nomes que elas efetivamente utilizam profissionalmente – por outro lado a informação “classificatória” foi, para alguns artistas, um espaço para ironizar tais classificações e “brincar” com suas próprias posições dentro do sistema. Algumas pessoas, por exemplo, se identificaram (já que tal classificação está diretamente associada à identidade dentro do universo das artes) como “fumante”, “sou o que faço que sou”, “diletante”, “missionário”, “moça da fita”, “profissional”, “encharcado”, “artista de plástico”, “desanimador de festas”, entre outros.



Executada a primeira parte que abrangia a coleta das imagens, seguida do trabalho digital sobre as figuras, expostas/dispostas num semicírculo na exposição, agora a questão lúdica envolve o trabalho, possivelmente a parte mais atraente da obra. Como é sabido, o colecionismo ou ato de colecionar, acompanha o homem desde tempos imemoriais. Muito expandido no século 19, devido à ciência da época, até hoje representa um apelo irresistível ao





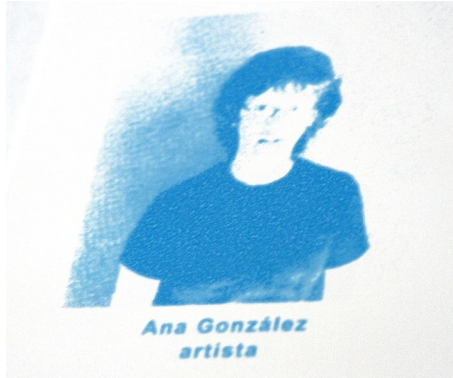
ser humano que nele emprega forças, dinheiro e poder, à medida que suas coleções vão crescendo ou se completando. E este é, justamente, o último elo da corrente que se iniciou nas fotos do Cleverson, passou pela exposição e continua agindo nas mil figurinhas que estão inseridas nos catálogos da mostra à solta na cidade. Isto já motivou contatos por e-mails, telefonemas, perguntas, e o ávido desejo de completar a coleção, por parte de cada um de nós, não somente os fotografados, como todos os que tomam conhecimento da obra. (Bem Paraná, publicado em 04/05/2010, disponível em <http://www.bemparana.com.br/index.php?n=27435&t=arte-contemporanea>, visitado em 20/06/2010)



Quando cheguei na abertura da exposição acima citada, referente à individual que cada artista contemplado pelo *Bolsa Produção* precisa realizar, várias pessoas que estavam pelos arredores da sala expositiva faziam parte do *Álbum*. Elas já haviam recebido o *Álbum* e algumas dezenas de figurinhas. Durante o período que permaneci no espaço, o “clima” e as conversas estavam um pouco diferentes daquelas quase habituais de *vernissages*. Havia uma certa ludicidade no ar. As pessoas se perguntavam rindo, brincando, se Cleverson havia colocado a figurinha da Eliane Prolik em todos os pacotinhos; faziam propostas como “eu troco tais artistas pelo artista tal”; tiravam “sarrinhos” dos retratos entre si (ex: “só X pessoa para tirar foto dessa forma”, “essa pose é a cara de tal pessoa mesmo”....); combinavam “jogos de bafo”. E Cleverson observava tudo com uma expressão séria, atento aos “movimentos”. O “jogo” de trocas de figurinhas que eram os próprios “jogadores”, “figuras” trocando “figurinhas” teve início. E para quem distanciou minimamente seu olhar, o trabalho de Cleverson não era mais o álbum em si, e

sim as sutilezas da situação de pessoas relacionadas às artes visuais brincando – jogando

ludicamente através do *Álbum* – com o jogo de relações, reconhecimentos, trocas e poder inerentes à suas práticas, motivados por algo que, como bem apontou o trecho da matéria acima citado, é, em grande medida, inerente à própria (circulação da) arte: o colecionismo, o acúmulo de coisas (obras de arte). E que, ainda por cima, remete às práticas, passatempos, brincadeiras que fizeram parte da infância de boa parte das pessoas envolvidas naquele jogo (a corrida para ver quem completa primeiro o álbum de figurinha, os jogos de bafo, as trocas).



A brincadeira se estendeu para além da situação “abertura de exposição”. Acompanhei um encontro na Galeria Ybakatu para troca de figurinhas, onde estavam presentes umas 15 pessoas, que, na ocasião, estavam efetivamente trocando figurinhas. Uma das primeiras coisas que me perguntaram quando cheguei na galeria foi: “Quantas [figurinhas] faltam para você completar [seu álbum]? De qual você precisa e qual você tem repetida”? Foram organizadas outras situações de trocas de figurinhas que, infelizmente, não pude acompanhar. Uma delas aconteceu no ano passado, na então recém aberta galeria *A Casa*, onde também estavam à venda *álbuns e figurinhas*.



A proposta inicial do projeto era fazer mil álbuns. Os álbuns e as figurinhas que não

foram distribuídos para os artistas que participaram do projeto foram disponibilizados para venda.

O álbum a R\$ 45,00 e R\$ 3,00 cada envelope de figurinhas.



Imagem 25

Flyer troca de figurinhas de **Álbum**

Cleverson chegou a comentar na época do lançamento do *Álbum* o caso de uma artista que ficou chateada pelo fato de não ter sido incluída no *Álbum* e que se manifestou: “quem é você para escolher pessoas assim?”. Cleverson, afinal, mexeu com as “regras de visibilidade e circulação” do universo das artes visuais. Aliás, é importante ressaltar que Cleverson se incluiu



no *Álbum*.



Interessa a Cleverson problematizar circuitos. Explorando universos como o da rua e o da própria arte, o artista elabora interferências que, insistindo no viés crítico, não prescindem da qualidade formal. (Marcos Hill in FCC 2007)

partindo da ideia de se construir uma cartografia singular do circuito e artes da cidade, o artista propôs-se a montar um 'álbum de figurinhas' com as fotografias re-trabalhadas de artistas, dirigentes institucionais, críticos e pesquisadores. A ironia, dada pelo fato de este circuito ter sido transformado nas figurinhas do álbum a ser colecionadas, junta-se à percepção de um sistema de arte formado por universidades, ateliês públicos e privados, instituições de arte, crítica, galerias e prêmios de certames artísticos. Fica visível, também, uma arquitetura dinâmica que se mostra nos esforços pessoais, agenciamentos coletivos de artistas e nas reações ao que está estabelecido.” (Paulo Reis in FCC 2007)



A coleta e o armazenamento de coisas e imagens permeiam muitos dos projetos desenvolvidos por Cleverson. No caso específico da Bolsa, foi acrescentado o ingrediente da reciprocidade como possibilidade de aproximar pessoas. [...]

Desde os primeiro contatos com os possíveis retratados até a elaboração final das imagens reproduzidas em serigrafia, múltiplos fios condutores transversalizam-se, gerando interessantes possibilidades interativas.

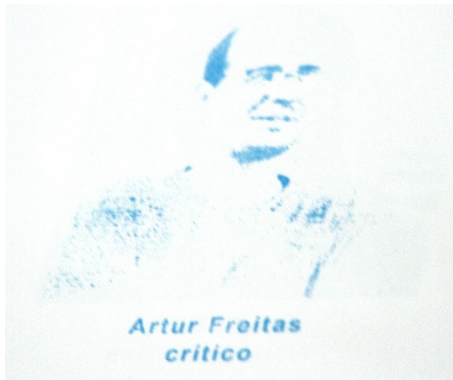
O estímulo ao colecionismo infantil já traz em si algo de lúdico que aproxima pessoas em torno do interesse comum de ver seus álbuns completos. [...]

O curioso é que aí estão envolvidas pessoas adultas, de algum modo conhecidas pela proximidade profissional. Motivadas pela coleção, elas passam a relacionar-se mais afetivamente, ativando redes onde a dimensão simbólica do retrato é veiculada.

Reconhecendo a delicadeza da operação que envolve a imagem do outro, Cleverson se manteve aberto a sugestões e acréscimos que espontaneamente surgissem, na medida em que participar da construção do próprio retrato instigou a criatividade de cada um.

Por outro lado, a importância social do retrato na história da arte ocidental faz emergir a

preocupação de preservar a própria imagem, ao longo do tempo. (Marcos Hill in FCC 2007)



álbum\*: circulação\*: aproximação\*: troca\* : valor\*: preenchimento\*: cessão\*: retrato\*: [...]  
impressão\*: foto\*: sobreposição\*: derivação\*: múltiplo\*: cor\*: impressão\*: serigrafia\*: digital\*  
: manualizado\*: captura\*: [...] de mão em mão\*: [...] posse\*: [...] como dar nome às coisas\*:  
[...] relacional\*: [...] ajuntamento\*: recorte\*: espaço\*: vazio\*: procura\*: moeda\*: acaso\*: [...]  
troca\*: [...] da impossibilidade\*: [...] imagem\*: corpo\*: [...] rabo (próprio)\*: [...] (C.L.  
Salvaro e Joana Corona in FCC 2007)



*Imagem 26*  
Cleverson Salvaro  
Envelope das figurinhas de **Álbum**  
Foto: Leco de Souza

### 3.4 Comentários sobre as práticas de criação e produção dos trabalhos de arte

O presente capítulo traz três “objetos”, ou “série de objetos”, bastante distintos entre si em suas formas, dimensões, texturas, “imagens”<sup>22</sup>, processos de criação e construção, mas que foram criados, construídos, pensados, legitimados, expostos, vistos e alguns deles vendidos e comprados (e também trocados) como trabalhos de *arte contemporânea*. Ou seja, que estão inseridos neste, “sistema” que é a *arte contemporânea*.

Em cada um dos trabalhos apresentados foram empregados, com ênfases diferentes, conhecimentos que, embora distintos, se relacionam entre si: teoria da cor, história da arte, conhecimento sobre os materiais (e situações) utilizados, sobre aqueles que formam um “sistema” de produtores da (e de) *arte contemporânea* – no caso de *Álbum*, um “sistema local”. Estes conhecimentos, como vimos no primeiro capítulo, foram construídos de diferentes maneiras: através de cursos de graduação (especialmente em função de alguns professores); de experiências de estágio; de conversas e encontros com outros artistas, mais ou menos experientes; da visita a inúmeras exposições, da observação de muitos trabalhos de arte e de conversas sobre estes; do desenrolar da própria experiência como produtor de trabalhos de arte e das oportunidades de expor; dos editais e prêmios que viabilizaram maior ou menor dedicação sobre um determinado projeto, recursos financeiros para compra de materiais e/ou circulação por espaços até então inacessados; através de livros de e/ou sobre arte.

---

22 Entendida aqui enquanto algo formado entre o “objeto” e os observadores, mesmo sentido para Lilian e Tony.

Embora cada um dos sub-capítulos apresentados enfatize de forma diferente tais conhecimentos, é possível afirmar que quase todos (e por vezes todos) compõe de alguma forma a construção de cada um dos trabalhos abordados, suas “técnicas de produção”. Ou seja, estes trabalhos estão longe de serem aleatórios, de serem algo que “qualquer um pode fazer” – afirmação comum do público “não-iniciado” frente a trabalhos de *arte contemporânea* que não empregam nenhum virtuosismo técnico relativo ao “desenho”, à pintura, ou a escultura, como pode ser observado, por exemplo, na arte renascentista. Eles implicam em série de conhecimentos imbricados, presumem experimentos, cálculos a partir destes conhecimentos feitos para e através dos objetos criados, na construção de uma técnica mais ou menos específica para cada trabalho.

A narrativa de Lilian sobre as *Pinturas* se detém em grande medida sobre a construção de um olhar embasado tanto pelo que chama de “teoria da cor”, aprendida através do estudo – composto por leituras e experimentos práticos –, quanto pela busca em construir em seus trabalhos “espaços não-hierarquizados”. A ideia de não-hierarquização está associada tanto à possibilidade do observador movimentar seu olhar pelas *Pinturas* (uma vez que não consegue se fixar em um único ponto, mas passeia pelas linhas sinuosas que sugerem movimento) como a algo que a artista aponta como uma espécie de compreensão de mundo, uma postura, uma “bandeira” – para utilizar as palavras da artista –, onde mostrar uma hierarquia neste espaço da “obra” seria “afirmar a 'crença' na hierarquia existente no espaço urbano”<sup>23</sup>. A artista se refere rapidamente também à história da arte, mais especificamente à *Pop Art*, quando afirma que sua pincelada é *pop*, no sentido de que sua pincelada marcada “é quase uma citação de uma pincelada”.

---

23 Não pretendo aqui questionar as concepções e problematizar os conceitos cunhados (ou apropriados) e utilizados pelos dos artistas, apenas apontá-las e pensar suas conexões.

O sub-capítulo que versa sobre os *fotomódulos* de Tony Camargo, traz o processo de criação dos *fotomódulos*, conexões que o artista faz entre estes (e através destes) trabalhos e os trabalhos de outros artistas, além de momentos da história da arte. Também apresenta o artista como uma espécie de pesquisador, cujo objeto de pesquisa é o seu próprio produto. É através de sua “obra” que desenvolve, interpreta ou toma para si conceitos (como de “representação”, “verdade” e “mentira” em relação à imagem) e, ao mesmo tempo, apresenta tais conceitos. Assim como Lilian, Tony se mostra um observador do próprio trabalho. E esta observação o leva a fazer escolhas entre as imagens que podem ou não virar trabalho, a problematizar elementos em um *fotomódulo* e responder no outro. Mas Tony nitidamente também os observa, pensa, “defende”<sup>24</sup> e responde às críticas, colocando a série de *fotomódulos* em relação a outros trabalhos já produzidos, tanto por ele, como por pessoas consagradas dentro do universo da arte.

Inevitavelmente um trabalho de arte sempre será algo dentre outras coisas em circulação entendidas por ao menos algumas pessoas relacionadas à *arte contemporânea* enquanto obra de arte. Tal ideia é bastante cara a esta pesquisa e será retomada na continuação desse trabalho. Em suma, a “vida social desses objetos” (APPADURAI 2009) são pensados em relação “à vida social” de outros objetos de arte (passados e presentes) e tal relação faz parte de uma lógica constituinte do universo das *artes visuais*. Nesse sentido, também são relacionais (BOURRIAUD 2009a)<sup>25</sup>, uma vez que são produtos e geradores de relações entre pessoas, instituições,

---

24 Uma vez que as *artes visuais contemporâneas* não é uma esfera de consensos (tal qual apontou em inúmeros trabalhos Pierre Bourdieu) e parece que a validade e/ou a qualidade de um determinado trabalho de *arte contemporânea* enquanto tal, por mais que validado por diferentes agentes em diferentes posições, está sempre, de alguma forma, em jogo, em “cheque”.

25 Segundo o curador e crítico de arte francês Nicolas Bourriaud “[...] a arte sempre foi relacional em diferentes graus, ou seja, o fator de sociabilidade e fundadora de diálogo” (2009: 21). “A essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos; cada obra seria a proposta de habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista seria um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações”. (idem: 30) Criar uma forma é, para o autor, “criar uma condição de troca, como desenvolver um saque numa partida de tênis. A forma é uma dinâmica que se

circuitos.

*Álbum*, de Cleverton Salvaro, além do estudo e consequente domínio de técnicas relativas à serigrafia e da própria fotografia digital, deixa clara a existência de uma compreensão do artista da circulação de pessoas que fazem parte das artes visuais, de lógicas de circulação dos próprios “objetos” de arte. *Álbum* aponta o fato de que, não apenas Cleverton, mas todos os artistas trabalhados, além de inúmeras outras pessoas relacionadas à *arte contemporânea*, não somente a fazem como são “intelectuais nativos”, que dominam não apenas a criação e a produção dos trabalhos de arte, como também outras partes do fluxo destes objetos (APPADURAI 2009): os colocam em circulação e muitas vezes conhecem boa parte de seus “consumidores” (público) – ainda mais se pensarmos em um contexto local de pequeno/médio porte como Curitiba (em relação a São Paulo, por exemplo, que possui muito mais espaços expositivos, artistas, especialistas...) e levando em consideração que parte significativa daqueles que circulam pelos espaços expositivos (ao menos nas situações que os visitei) são seus “pares”, ou seja, pessoas de alguma forma relacionadas à produção e circulação das *artes visuais*.

Tal situação é diferente daquela apontada por Arjun Appadurai no que concerne à boa parte dos objetos (mercadorias, no sentido de coisas trocáveis – e portanto dispostas à circulação) das atuais sociedades capitalistas, em cujas trajetórias passam por diferentes pessoas que muitas vezes estão “divorciadas” (inclusive espacialmente), no sentido que se desconhecem, desconhecem suas

inscreve no tempo e/ou no espaço. Ela só pode nascer de um encontro fortuito entre dois planos de realidade: pois a homogeneidade não produz imagens”(idem: 32 e 33). “De modo geral, a história da arte pode ser lida como a história dos sucessivos campos relacionais externos, que mudam de acordo com práticas determinadas da própria evolução interna: é a história da produção das relações com o mundo, intermediadas por uma classe de objetos e práticas específicas (idem: 39). “A prática do artista, enquanto produtor, determina a relação que será estabelecida com sua obra: em outros termos, o que ele produz, em primeiro lugar, são relações entre pessoas e o mundo por intermédio de objetos estéticos” (idem: 59).

ações sobre tais objetos. Foi justamente tal conhecimento que permitiu a Cleverson construir um fluxo específico para suas figurinhas, envolvendo seu público “mais” potencial na própria lógica de produção (através de seus retratos e sugestões sobre eles) e na circulação das figurinhas-mercadorias (no sentido acima apontado), criando assim um pequeno mercado paralelo e lúdico, dentro do próprio projeto, onde foram trocados pequenos trabalhos de arte (e baratos – distribuídos inclusive gratuitamente para aqueles que cederam seus retratos). Ao trocar figurinhas, os colecionadores trocaram, em última instância, a si mesmos. As pessoas não apenas circularam com as figurinhas, mas também através delas. Assim como, de alguma forma, Tony circula pelo mercado de arte através dos *fotomódulos*, não apenas como autor (o que não é pouco, uma vez que um trabalho de arte dificilmente perde a referência da autoria), mas também através da sua presença nas imagens que compõe os fotomódulos.

Cada um dos trabalhos apresentados já foi um projeto submetido, e aprovado/contemplado, por uma das edições do *Edital Bolsa Produção para Artes Visuais da Fundação Cultural de Curitiba*, já foram expostos na ocasião das exposições dos projetos de cada uma das edições. No caso de Tony e Lilian, os trabalhos continuaram a ser desenvolvidos após o término da *Bolsa*. Lilian expôs alguns dos trabalhos apresentados em *Belvedere* (seu projeto da *Bolsa*) na exposição coletiva *Houston: we've had a problem* na Galeria Casa da Imagem (em 2009), à convite de Marco Mello, que vendeu todos os trabalhos destinados a esse fim. Tony Camargo também expôs alguns *fotomódulos* em *Houston*, mas não foram necessariamente aqueles mostrados na *Bolsa*, e sim trabalhos subsequentes. Tony também participou do *62º Salão Paranaense*, ainda em 2007, com alguns *fotomódulos*; que estavam presentes na exposição individual que realizou na Galeria Triângulo (São Paulo) em 2008. Quando pedi à Tony para me falar em quais das

exposições que ele participou os *fotomódulos* estavam presentes, me disse que era difícil, porque estavam em quase todas, assim como suas séries de trabalhos sobre papel e as *planopinturas* (ou seja, os *fotomódulos* circularam e muito). O *Álbum*, por sua vez, se configura como um trabalho um tanto quanto específico para um grupo (o interesse para aqueles que não estão nas figurinhas, ou não conhecem pessoas retratadas, deve ser outro).

É importante observar que os trabalhos dos artistas, embora diferentes daqueles que produziram anteriormente, se conectam com suas trajetórias e “assuntos”<sup>26</sup>, alguns apontados no primeiro capítulo. Para Lilian, a relação entre obra e observador, mais que “um fato” em relação à experiência artística<sup>27</sup>, é “assunto” de seus trabalhos. Eles buscam problematizar, pensar, tornar

---

26 O “assunto” é algo bem interessante. Um trabalho de arte tem sempre um assunto, que pode ser inúmeras coisas, desde questões relativas à história da arte, a discussão de crenças, um determinado modo de vida, uma sensação, técnicas de pintura, fotografia e por aí vai. É uma construção do artista. É tão plural que podem se comparados, por exemplo, aos “objetos” de estudos antropológicos, construídos pelo antropólogo. Portanto um trabalho de artes visuais sem assunto é como um texto antropológico sem assunto. E, assim como a pesquisa antropológica, o assunto, o recorte da pesquisa toma forma com a prática etnográfica (de pesquisa e de escrita). Ter um assunto, problematizá-lo, desenvolvê-lo através de seus trabalhos é importante dentro do universo das artes visuais. Em campo ouvi inúmeras críticas como “o seu trabalho é interessante, mas você ainda não descobriu, não encontrou o seu assunto”. Ou ainda: “expor inúmeros quadros um do lado do outro não dá a unidade de uma exposição. Assim ela não tem assunto. A não ser que isto [o fato de serem quadros] esteja discutido nos trabalhos”. Ter um assunto (e o desenvolver, pesquisá-lo) embasa o trabalho. Não significa que um artista tenha que passar a vida toda trabalhando em cima do mesmo assunto – embora esta possibilidade não seja excluída –, ele pode desenvolver diferentes assuntos dentro da sua trajetória.

27 Segundo Baurriaud (2002a), para Godard, “*uma imagem precisa de dois*”. Para Duchamp, “*são os espectadores que fazem o quadro*”. Em todo processo de produção de imagens é preciso “negociar, pressupor o outro”. Toda obra de arte é, nesse sentido relacional. A “arte atual” especificamente, não seria apenas formada a partir de um “espaço de relações objetivas entre posições”, ou seja, do campo artístico, e seu “espaço de possíveis” (BOURDIEU 2007b), no qual “a arte se faz arte, não os artistas” a fazem. Este espaço de possíveis teria que ser multiplicado por relações externas ao campo que influem na produção das relações internas a ele. E completa: “que eu saiba, um artista destina seus trabalhos a seus contemporâneos” (BOURRIAUD 2002a: 80) “A aura de arte não se encontra mais no mundo representado pela obra, sequer na forma, mas está diante ela mesma, na forma coletiva temporal que o produz ao ser exposta.” (*idem*: 85). O autor concorda ainda com Guatarri quando este, recusando a noção romântica de gênio, pensa “o artista mais como um operador de sentido do que um puro “criador” dependente de uma inspiração criptodivina”. (*idem*: 130). “A obra de arte interessa para Guatarri apenas na medida em que não é uma “imagem passivamente representativa, [...] um produto”. (*idem*: 138) Segundo Baurriaud, Guatarri se aproxima de Duchamp de seu *coeficiente da arte* (“diferença entre o que [o artista] havia projetado realizar e o que ele realizou”), para quem “o espectador é coautor da obra”. (*idem*: 139).



explícita essa relação<sup>28</sup>. Tony Camargo chegou em 2002 nos *Tacos*, trabalhos que expôs em sua segunda exposição individual, ao “principal assunto” dos trabalhos que hoje realiza.

*Eles foram os primeiros trabalhos a assuntar o principal assunto do meu trabalho hoje. [...] que é a ausência de corpo [...], como ocupar o espaço sem ocupar espaço, como você fazer, criar, desenvolver o objeto no mundo sem [...] que tenha volume. É claro que isso é uma metáfora, é impossível, mas toda a minha concepção de trabalho hoje é essa: criar coisas que de alguma maneira não estejam nelas, estejam fora delas.*(Conversa gravada em maio de 2010)

Cleverson Salvaro, por sua vez, como bem coloca o crítico, pesquisador e curador e Marcos Hill em um texto publicado no Catálogo do *Bolsa Produção para Artes Visuais I* (FCC 2007), se interessa por “problematizar circuitos. Explorando universos como o da rua e o da própria arte, o artista elabora interferências que [insistem] no viés crítico.” Para tanto, o artista joga com as lógicas (de circulação) destes circuitos, seja pendurando garrafas com frases de ordem em um lugar “de passagem”, passíveis de serem observadas apenas por olhares atentos ao espaço (e ao mesmo tempo atentando tais olhares para ele), seja ocupando (com Rodrigo Dúlcio) um estande imobiliário em ruínas, encerrando seu chão ao ar livre, fazendo uma pequena horta nele ou organizando seus entulhos, fazendo de um “não-lugar” (AUGÉ 2003) abandonado, e pelo qual só se passa, um lugar de convívio e de permanência, cuidando dele quase uma casa. Ou ainda jogando com as lógicas dos próprios salões de arte através do envio de envelopes (ao invés de obras ou projetos) que são os próprios trabalhos artísticos.

---

28 Conforme colocado no início do texto sobre as pinturas.

## CAPÍTULO 4 ou CONSIDERAÇÕES SOBRE A ETNOGRAFIA

### *Metodologias, teorias e amarras*

#### 4.1 - Dentre pessoas e trabalhos de arte: as falas e os olhares

Segundo Mark-Anthony Falzon (2009), a falta de profundidade, ou da *descrição densa*<sup>1</sup>, uma das principais contribuições das etnografias, é o grande risco que correm “as pesquisas multi-situadas<sup>2</sup>, já que implicam em seguir coisas e pessoas horizontal e não verticalmente. A observação tem seu próprio tempo” (FALZON 2009: 07), sendo que o entendimento exige uma certa permanência. Se por um lado é difícil perceber profundidade no conhecimento apreendido através do deslocamento pela superfície, por outro “é preciso compreender o raso para ele ser uma profundidade”. Nesse sentido, por se deslocar pela superfície e pela dificuldade de trazer descrições densas, a “etnografia multi-situada ameaça abolir a compreensão”. Por outro lado, ela está baseada na observação

- 
- 1 A *descrição densa* é para Clifford Geertz, o tipo de descrição que a antropologia produz, ou deveria produzir. Está associada a olhar o que os sujeitos de pesquisa fazem, observando “uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e inexplicitas”. Cabe ao etnógrafo, “de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar” (1989: 07). Para tanto é preciso ver o comportamento humano, segundo o autor, “como ação simbólica [...] O que devemos indagar é qual sua importância: o que está sendo transmitido com sua ocorrência através da sua agência.” (*idem*: 08). Como empreendimento científico, o texto antropológico exige que o antropólogo situe-se mediante sua experiência de campo, pensando a cultura como um “contexto” a ser interpretado, indo ao cerne do que pretende interpretar. Então a descrição etnográfica, ou seja, a descrição densa, é “interpretativa; o que ela interpreta é o fluxo do discurso social e a interpretação envolvida consiste em tentar salvar o 'dito' num tal discurso da sua possibilidade de extinguir-se e fixá-lo em formas pesquisáveis. [...] Há ainda [...] uma quarta característica de tal descrição, pelo menos tal qual eu a pratico: ela é microscópica” (*idem*: 15). E à teoria cabe “fornecer um vocábulo no qual possa ser expresso o que o ato simbólico tem a dizer sobre ele mesmo – isto é, sobre o papel da cultura na vida humana” (*idem*: 19).
  - 2 Como veremos no decorrer deste capítulo, as pesquisas multi-situadas são aquelas realizadas em diferentes lugares, acompanhando o fluxo de seus “objetos de pesquisa”.

participante, que é “um grande argumento ao seu favor” (*idem*: 09), uma vez que o pesquisador move-se *com* seu “objeto de estudo”. E, como bem coloca Clifford Geertz, “na busca das tartarugas demasiado profundas, está sempre presente o perigo de que a análise cultural perca contato com as superfícies duras da vida” (GEERTZ, 1989: 21).

A pesquisa de campo que está na base deste trabalho foi repleta de movimentos realizados por mim com, e em relação, aos sujeitos de pesquisa. Diferentes lugares, como espaços expositivos, foram frequentados, localizados tanto em Curitiba quanto em São Paulo (embora a pesquisa tenha se centrado em Curitiba). Fui a tais lugares por motivos diversos: *vernissages*; bate-papos, montagens de exposições, encontrar pessoas, consultar documentos e ver exposições. *Sites* na internet foram visitados (a fim de acessar imagens, textos, vídeos). Catálogos, editais, livros e currículos foram vistos, lidos, interpretados, comparados. E o desafio seguinte a este levantamento de dados multi-situado foi transformá-lo de uma aparente infinitude de informações fragmentadas em uma etnografia.

Diferentes possibilidades de construções etnográficas foram levantadas, algumas feitas e muitas descartadas. A última tentativa, que aqui foi apresentada, iniciou com a explicitação dos movimentos através das *narrativas de trajetórias* de três jovens artistas, centradas principalmente em seus encontros com a arte e processos de inserção na *arte contemporânea*. Em seguida, escolhidas através de algumas conexões presentes naquelas *trajetórias*, foram apresentadas três instituições e suas ações de fomento às *artes visuais contemporâneas*, passando-se das *narrativas de trajetórias* na “voz” dos sujeitos de pesquisa para os processos seletivos de inserção em certos espaços da perspectiva, de editais, “*escolhedores*”, representantes de instituições e textos decorrentes das

exposições. Para, finalmente, centrar-se em alguns trabalhos de arte dos três artistas apresentados, através de textos com diferentes estruturas narrativas e de perspectivas diversas sobre os trabalhos.

A proposta foi trazer, através das “vozes” dos sujeitos de pesquisa, explicitações mais densas que as até então alcançadas com os fluxos de coisas, pessoas, falas – entre outros – das *artes visuais contemporâneas*. Para tanto, foram gravadas conversas pontuais com alguns sujeitos de pesquisa. Três artistas foram convidados a reconstruir através da fala parte de suas *trajetórias*. Ao mesmo tempo em que envolveram uma percepção de deslocamento, as *trajetórias* foram capazes de apresentar inúmeras “forças” e *agentes-mediadores* envolvidos no processo de *circulação* dos trabalhos de arte, incluindo dentre tais forças as próprias obras de arte. As *trajetórias* apontaram também um pouco da diversidade inerente às *artes visuais* e, como qualquer outro recorte que fosse feito, ficou longe de dar conta de sua totalidade.

As *narrativas de trajetórias* deste trabalho foram frutos de longuíssimas conversas com os artistas. E é importante destacar o termo *conversa* no sentido que, embora as falas dos sujeitos de pesquisa tenham sido privilegiadas, elas foram construídas a partir da interação entre duas pessoas: eu, pesquisadora, e os artistas, sujeitos da pesquisa. Ou seja, duas interpretações, duas “leituras” do universo das artes visuais e das trajetórias dos artistas, uma vez que eu já tinha algumas questões bem delineadas em mente, frutos não de constatações *a priori*, mas de uma pesquisa de campo realizada. Minha participação na construção dessas narrativas foi como interlocutora.

As conversas que originaram as *narrativas de trajetórias* apresentadas no primeiro e no terceiro capítulo, realizadas a

partir de março deste ano (2010), foram construídas com a ciência dos artistas de que seriam utilizadas – a partir de suas transcrições e edições – na construção deste trabalho. E todas as pessoas com as quais conversei sabem o que significa um trabalho acadêmico. A academia está presente em suas narrativas, todos frequentaram (Cleverson e Lilian ainda frequentam) universidades, e sabem, ainda mais do que eu, das possíveis influências de um trabalho como este em suas vidas, tendo em vista que, dentre as coisas em circulação no universo das artes visuais, estão as coisas escritas sobre os trabalhos de arte e os artistas. Eles também entendem as limitações de circulação para uma dissertação nas *artes visuais*, tendo em vista que os trabalhos acadêmicos tendem a ficar mais ou menos restritos à universidade. Sabem ainda que não sou uma “intelectual-nativa”, não tenho *capital simbólico* (BOURDIEU 2003) dentro das *artes visuais contemporâneas* para fazer este trabalho circular no meio em questão, muito embora o conhecimento produzido dentro e através da academia, cursar um mestrado, seja algo considerado como parte deste *capital* (tanto que, Lilian e Cleverson optaram por fazer cursos de pós-graduação, um em história e outro em artes visuais, assim como Paulo Reis, Geraldo Leão e Artur Freitas são doutores em história pela Universidade Federal do Paraná).

A pós-graduação em si não garante *capital simbólico* suficiente para ser alguém “das artes visuais”. Tal *capital* inclui experiências quanto à produção, exposições e ou *circulação* de obras de arte dentro da *arte contemporânea*. Cursos relacionados à história ou às artes visuais são preferenciais, tendo em vista o fato de permitem ou valorizam uma maior proximidade do pesquisador com as práticas das artes visuais (o distanciamento que a história exige do pesquisador, por exemplo, é temporal e não de “pertencimento”).

#### 4.1.1 *Dos informantes aos coautores: o etnógrafo como editor*

Lilian, Cleverson e Tony são pensados como coautores de partes deste trabalho. O que não é nenhuma novidade na antropologia, tendo em vista as preocupações, discussões e experiências dos chamados autores “pós-modernos” (a partir da problematização da etnografia enquanto um texto) em inserir as vozes dos sujeitos de pesquisa nas narrativas etnográficas, compartilhando com “os outros” suas próprias representações. Tal inserção está associada – como bem aponta James Clifford (1998) ao analisar *Nisa*, de Marjorie Shostak<sup>3</sup> – à busca por explicitar nos textos diferentes discursos (ao invés de utilizar um único discurso totalizador, uma “única e completa representação”): o discurso científico, a narrativa da experiência de vida dos sujeitos de pesquisa e a do pesquisador em relação à sua experiência de campo, transcendendo a dicotomia sujeito-objeto e revalorizando os aspectos intersubjetivos inerentes à produção do conhecimento antropológico<sup>4</sup>, em uma construção etnográfica onde idealmente a “diferença invade o texto; ela [a diferença] não pode mais ser representada; ela deve ser encenada” (CLIFFORD 2008: 72).

“Independentemente do que mais faz uma etnografia, ela traduz experiência em texto. Há vários modos de realizar essa tradução, modos que trazem significativas consequências éticas e políticas. [...] O que é irreduzível, em todas elas, é o pressuposto de que a etnografia traduz a experiência do discurso em escrita” (CLIFFORD 1998: 87 e 88). E além de se deslocarem

---

3 SHOSTAK, Marjorie (1981) *Nisa, the life and words of a Kung woman*. Cambridge; Harvard University Press.

4 O que o presente trabalho tem em seu horizonte, chega a sugerir, mas não consegue efetivar no sentido em que, embora trabalhe com “diferentes vozes” e narrativas (sensíveis a cada um de seus assuntos), acaba, em cada momento (capítulo ou sub-capítulo) privilegiando um tipo de retórica. Se por um lado, tal estratégia narrativa explicita a existência de diferentes retóricas em jogo nesta etnografia, por outro não as coloca simultaneamente em cena.

da *performance* oral para a escrita descritiva [...] os dados movem-se também de texto para texto, a inscrição se torna transcrição. Tanto o informante quanto o pesquisador são re-writers de uma invenção cultural. [...]S]e deve reconhecer e entender que são novas as condições de produção etnográfica. Primeiro, não se deve mais agir como se o pesquisador de fora fosse o único, ou o primeiro, transformador da cultura em escrita [...]. Segundo, os “informantes” crescentemente leem e escrevem. Eles interpretam versões anteriores de sua cultura e também aquelas que estão sendo escritas por etnógrafos acadêmicos [...]U]ma vez que se começa a duvidar do monopólio do etnógrafo sobre o poder de inscrever, começa-se a perceber as atividades de “escrita” que sempre foram realizadas por colaboradores nativos. (*idem*: 89 e 90)

Clifford chama para o auxiliar nesta discussão a gramatologia de Jacques Derrida<sup>5</sup>, cujo “efeito mais duradouro” talvez

tenha sido expandir o que era convencionalmente pensado como escrita. “Opondo a representação logocêntrica à *écriture*, ele amplia radicalmente a definição do 'escrito', efetivamente apagando a clara distinção em relação ao 'falado' [...] o que importa para a etnografia é a tese de que *todo* grupo humano escreve – se ele articula, classifica, possui uma “literatura oral”, ou inscreve seu mundo em atos rituais. Eles repetidamente 'textualizam' significados. [...] O *logos* não é originário e a *gramme*, sua mera representação secundária.

Vistos sob esse prisma, os processos da escrita etnográfica se apresenta de forma mais complexa. [...] Quem, de fato, escreve um mito recitado em um gravador, ou copiado para se tornar parte de notas de campo? Quem escreve (num sentido que vai além da transcrição) uma interpretação de um costume produzido através de imensas conversas com colaboradores nativos que conhecem o assunto? Argumentei que tais questões podem, e devem, gerar uma reavaliação da autoridade etnográfica (*idem*: 91).

A etnografia apresentada neste trabalho está dentro das “novas condições etnográficas” a que Clifford se refere, uma vez que seus sujeitos de pesquisa são letrados em todos os sentidos, inclusive academicamente, o que os tornam interlocutores, mas também, autores. Os sujeitos de pesquisa passam a dividir com antropólogo parte da autoridade etnográfica. Informantes e etnógrafo se tornam coprodutores, cúmplices. Mas “em partes”, porque mesmo inserindo múltiplas “vozes” em seu trabalho, o etnógrafo mantém sua autoridade etnográfica (e portanto responsabilidade) enquanto *editor* e não mais como único autor. Como *editor* do produto final,

---

5 DERRIDA, Jacques (1973). *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva.

da etnografia – tendo em vista que os *informantes* também *editam* as informações que (re)passam ao etnógrafo –, o antropólogo que utiliza múltiplas vozes no seu texto seleciona trechos de falas e relaciona falas de diferentes sujeitos. Tece comentários, cita trechos de “textos nativos”. Relaciona as informações passadas pelos “informantes” a outras informações (teóricas, etnográficas, comparativas). Privilegia algumas coisas, desprivilegia outras. A exemplo daquele que Nicolas Bourriaud chama de “artista da pós-produção”, que “ao invés de lidar com a matéria prima trabalha com objetos já em circulação” e que, como o internauta e o DJ, supõe uma “figura do saber, que se caracteriza pela invenção de itinerários por entre a cultura” (BOURRIAUD 2009b: 15), o antropólogo que insere diferentes vozes na sua etnografia trabalha editando textos já existentes e produzindo outros. Desvela possíveis associações entre os textos indicadas pela experiência da pesquisa (e enquanto pesquisador), pelos “informantes” e pela própria antropologia enquanto disciplina (com suas inúmeras etnografias e teorias).

Inserir as vozes dos “informantes” no texto não sana em si os problemas de representação do outro. Se por um lado a fala do informante pode ser pensada enquanto texto, tal qual sugere Derrida, por outro lado o “texto” emitido oralmente, transforma-se ao ser transcrito, transpassado de uma “mídia” *performática* que é a comunicação face-a-face para outra escrita, para “o papel”.

Dentre as pessoas que conversei no decorrer da execução do presente trabalho, esteve Ana González, artista, funcionária da Fundação Cultural de Curitiba (FCC), coordenadora do *Bolsa Produção*. Tendo em vista o fato de Ana representar uma instituição pública, do teor de parte de nossa conversa ter sido um tanto quanto delicado – uma vez que disse respeito ao, sempre questionado por alguns artistas, processo de seleção de projetos, que é também um processo de distribuição de verbas públicas –, encaminhei a ela



alguns trechos editados da transcrição de sua fala a serem citados com o objetivo de saber se poderiam ou não ser utilizados sem gerar problemas a ela em relação à FCC. Seguem trechos de sua resposta, que trazem problematizações interessantes para este trabalho:

Cara Dayana:

Você selecionou parte muito grande da minha entrevista e tenho algumas considerações a respeito, que gostaria de ter respeitadas.

A primeira delas tem a ver com as diferenças entre as linguagens verbais e a escrita. A linguagem falada tem características que não podem ser traduzidas para a linguagem escrita – é um tipo de comunicação única, composta de códigos despidos de permanência, sejam da linguagem corporal – entonação de voz, expressões faciais – sejam da linguagem verbal, em que palavras e expressões se colocam a serviço de uma comunicação rápida, dirigida unicamente ao interlocutor em questão, feita sob medida para produzir intercâmbio eficiente entre as partes envolvidas. Essa característica se intensifica quando se trata de comunicação entre dois indivíduos, e ainda mais quando eles se conhecem entre si – a interlocução acontece com os elementos comuns aos dois, sem necessidade de discorrer a respeito de coisas que cada um sabe, ou imagina saber, que o outro já tem conhecimento. Suprimem-se essas coisas para que a interlocução realmente aconteça, para que não se produzam apenas monólogos. Transcritos para a linguagem escrita, os sentidos assim comunicados podem se tornar algo muito diferente do que foi produzido verbalmente, porque foram utilizados para diferentes funções e com objetivos diversos<sup>6</sup>. Esse é o caso aqui. Acho que minha fala parece muito escancarada e seu sentido está, com certeza, dando margem a interpretações erradas que, nesse caso, não posso assumir porque não coincidem com o que eu disse e realmente penso.

[...] Acho que esse formato de citação de entrevista não revela o que realmente penso a respeito das que você selecionou, e ainda por cima me apresenta como um ser balbuciante que não completa o pensamento que começa. Talvez você tenha escolhido a entrevista como metodologia para o seu trabalho, mas sendo como descrevi, sua eficiência é bastante questionável e não concordo com a publicação do resultado da minha, nem parcialmente. [...] (Ana González, em e-mail enviado à mim em 17/06/2010)

Generosamente, Ana propôs ao término de sua mensagem que eu utilizasse pequenos textos que ela reescreveu a partir da transcrição de sua fala, sem alterar substancialmente – ao meu ver, não ao dela – as informações neles contidas. Além de boas

---

6 Os trechos de conversas que selecionei e enviei à Ana ainda não estavam inseridos no texto etnográfico. Foram fragmentos soltos e editados de nossa conversa.

citações, que auxiliaram a apreensão do que estava sendo discutido, os questionamentos de Ana me possibilitaram problematizar minha estratégia de construção etnográfica. A linguagem falada não é totalmente traduzível em linguagem escrita. A frase enunciada se diferencia das sentenças escritas. A transcrição “aplaina” de certa forma a fala. Segundo Nei Clara de Lima,

a oralidade e a escrita são concebidas como produtoras e, ao mesmo tempo produto de [...situações] culturais distintas. [...] A oralidade é mais aditiva que subordinativa” no sentido que realiza uma unidade entre falante e ouvinte, dada a natureza evanescente da palavra falada, enquanto a escrita enfatiza mais a sintaxe e a organização do próprio discurso. Assim, a oralidade gera um pensamento de tipo agregativo, situacional [...] A oralidade agrega [interlocutores], enquanto a escrita separa; agrega não só porque cria uma unidade entre falante e ouvinte, mas também porque incorpora, em uma unidade indissolivelmente significativa, a experiência e o pensamento. A palavra escrita, afastada de seus referentes existenciais, pode ser tratada como coisa (LIMA 2003: 33 à 35).

Por que, então, citar longos trechos de conversas transcritas, corrento o risco de apresentar meus interlocutores “como seres balbuciantes que não completam os pensamentos que começam”, corrento o risco de deturpar sentidos inerentes à oralidade, à língua falada? São muitos os “porques”:

- Acredito que seria ainda mais arriscado traduzir tais falas, enquanto pesquisadora, com interesses específicos. Poderia “deturpá-las” ainda mais e estou trabalhando com pessoas que, enquanto artistas, curadores, críticos, representantes de instituição de arte, são pessoas públicas.
- “Traduzir” para a escrita ao invés de “transcrever” as falas poderia ainda camuflar fontes, posicionamentos e – como bem nos

ensina Clifford – coautorias. Seria inserir mais uma camada de interpretação a estas falas e prefiro que o leitor as interprete acessando o “texto” falado, mesmo que sem acesso à sua *performance* (mas ciente de que é, enquanto transcrição e algo editado, bastante parcial).

- Eu não conseguiria construir narrativas como as dos sujeitos de pesquisa, tendo em vista suas experiências específicas enquanto artistas.
- As narrativas transcritas dão densidade, fluidez e conectam informações fragmentadas e obtidas por uma pesquisa feita através do movimento. Embora tenha cogitado a possibilidade de escrever com os sujeitos de pesquisa suas *trajetórias*, por exemplo, não houve tempo hábil para isto (não poderia pedir a eles que cumprissem meus prazos acadêmicos). A conversa “ocupa” menos tempo que a produção de um texto e ainda garante uma “negociação de interesses” mais direta do que o sujeito acha relevante e o que me interessa enquanto pesquisadora (negociação esta que foi fundamental na conversa com Ana González, por exemplo).
- Considero importante partilhar com o leitor um pouco da arena discursiva que é universo das artes visuais.
- O ideal é que a presente etnografia fosse construída em uma mídia que comportasse uma mistura de textos com construções audiovisuais. Penso agora que seria muito interessante ter gravado e apresentado um DVD com as conversas editadas, em anexo a este trabalho<sup>7</sup>. Mais agora cabe a mim, então, diferenciar visualmente as transcrições das falas, alertar o

---

<sup>7</sup> Fica então a sugestão para os próximos trabalhos.

leitor para o fato de que elas são *transcrições* e, portanto, tem suas fragilidades no que diz respeito às ausências das práticas/*performances* que são inerentes a oralidade. Bem como sinalizar minhas edições e interferências (com “[...]”) e assumir minha responsabilidade sobre as mesmas. As transcrições das falas também foram enviadas para os sujeitos de pesquisa abrindo espaço para que, caso desejassem, sugerissem alterações<sup>8</sup>.

#### 4.1.2 – *Trajetórias: da ilusão biográfica à explicitação dos movimentos*

Trabalhar com *trajetórias* é algo delicado que exige problematizações.

As *trajetórias*, conforme utilizadas no primeiro capítulo da presente dissertação, estão associadas à uma espécie de biografia dos artistas, às “histórias recentes de suas vidas”. As *narrativas de trajetórias* foram construídas, conforme já elucidado, a partir de longas conversas com os artistas, gravadas e transcritas. Fui ao encontro de cada um deles para realizar tal conversa “equipada” com informações a respeito de suas *trajetórias*, obtidas ao longo da pesquisa de campo. E também com uma espécie de mapa construído através destas informações e dos currículos dos artistas (obtidos em catálogos de exposições e na internet), distribuídos em um eixo temporal. Antes de visitar os artistas, os mapas construídos para cada um deles foram comparados e assinaladas as conexões entre as suas experiências e cruzamentos entre suas *trajetórias* (lugares ocupados simultaneamente ou os mesmos lugares ocupados em diferentes momentos). As conversas que deram origem às *narrativas de trajetória* tiveram como uma de

---

<sup>8</sup> Por enquanto, ninguém, além de Ana, sugeriu alterações.

suas bases esses mapas. Na conversa com Lilian e Cleverson esses mapas foram referências imagéticas (e informacionais) importantes, a que recorremos em diferentes momentos. Já na narrativa de Tony, essa referência visual não foi compartilhada entre nós de forma tão significativa.

Segundo Pierre Bourdieu, em um apêndice de *Por uma ciência das obras* (2007b),

a história de vida é uma dessas noções do senso comum que entraram de contrabando no universo do saber [...] Falar de história de vida é pressupor, e é muito, que a vida é uma história e que uma vida é inseparavelmente um conjunto de acontecimentos de uma experiência individual [...] É o que diz o senso comum, isto é, a linguagem cotidiana, que descreve a vida como um caminho, um percurso, uma estrada, com suas encruzilhadas (Hércules entre o vício e a virtude), ou como uma caminhada, isto é, um trajeto, uma corrida, um *curso*, uma passagem, uma viagem, um percurso orientado, um deslocamento linear, unidirecional (a “mobilidade”), que comportam um começo [...], etapas, e um fim [...] É aceitar tacitamente a filosofia da história com o sentido de sucessão de eventos históricos, implícita em uma filosofia da história com o sentido de narrativa histórica, em resumo, uma teoria da narrativa, narrativa do historiador ou do romancista, dessa perspectiva indistinguíveis, especialmente a biografia ou a autobiografia. Sem pretender ser exaustivo, pode-se tentar apontar alguns dos pressupostos dessa teoria. Em primeiro lugar o fato de que a vida se constitui como um todo, um conjunto coerente e orientado. [...] que] desenrola-se com uma ordem cronológica que é também uma ordem lógica [...], propõe eventos que se desenrolam, todos, sempre, na sua estrita sucessão cronológica, [...] tendem ou pretendem organizar-se em sequências ordenadas e de acordo com relações inteligíveis. O sujeito e o objeto da biografia (o entrevistador e o entrevistado) têm de certo modo o mesmo interesse em aceitar o *postulado do sentido da existência* contada. [...] A narrativa autobiográfica inspira-se, sempre, ao menos em parte, na preocupação de atribuir sentido, de encontrar a razão, de descobrir uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, de estabelecer relações inteligíveis [...] (BOURDIEU 2007b: 74 e 75)

Concordo com boa parte dos argumentos de Bourdieu em relação à história de vida: que ela é sempre uma tentativa de organizar acontecimentos em um eixo temporal (acontecimentos estes que muitas vezes se sobrepõem temporalmente e não têm a relação de causa e efeito que os narradores pressupõem); que a vida nela se apresenta como um todo coerente e organizado, o que sabemos que

ela não é. E é justamente pela característica de remeter a um percurso que a *trajetória* foi utilizada na construção do primeiro capítulo deste trabalho. Mesmo explicitando os “movimentos” com menos sinuosidades que elas efetivamente tiveram e de forma restrita – unicamente a partir da perspectiva dos próprios artistas –, as *narrativas de trajetórias* explicitam, mesmo que parcialmente e centrando as ações e os acontecimentos nos artistas-narradores, *fluxos* e encontros de pessoas, objetos, falas e instituições que compõem a *arte contemporânea* (ou são compostos por ela). É interessante observar que as *agências* sempre acabam se concentrando no protagonista da fala e/ou da narrativa. Cabe ao pesquisador não tratar *narrativas* como verdades absolutas, fatos, como a única perspectiva sobre como os movimentos (e que movimentos) aconteceram, mas tratá-las como o que elas são: *narrativas*. Narrativas estas que, como qualquer outra (inclusive a antropológica), é parcial, contextual, interessada, uma possível “verdade” dentre outras, um discurso dentre outros. Para uma *narrativa* ser efetivamente totalizadora, ela não pode apenas ser contada enquanto tal, mas também ouvida como totalidade.

Portanto é possível e válido trabalhar com *narrativas biográficas* nas reflexões antropológicas, tomando o cuidado de não tratá-las como os únicos discursos possíveis. Segundo Leslie White, um discurso sempre “é uma adequação da linguagem a respeito de alguma circunstância”, é “essencialmente um empreendimento *mediador*. Como tal, é ao mesmo tempo interpretativo e pré-interpretativo; é sempre *sobre* a natureza da própria interpretação e *sobre* o tema que constitui a ocasião manifesta de sua própria elaboração” (WHITE 2001: 15 e 16). Nesse sentido, o discurso sempre contém uma “reflexividade metadiscursiva”. E a história, qualquer que seja ela (dos historiadores ou daqueles que contam suas histórias de vida) é “uma mistura de eventos explicados adequada

e inadequadamente, uma congérie de fatos estabelecidos e inferidos, e ao mesmo tempo uma representação que é uma interpretação e uma interpretação que é tomada por uma explicação de todo o processo refletido na narrativa” (*idem*: 65). A história não existe no sentido de que ninguém vive uma história. White afirma, por exemplo, que a história, para Lévi-Strauss<sup>9</sup>, nunca seria “*a história em si e sim história para alguma coisa*” (*idem*: 71). E toda narrativa é necessariamente, segundo White, mais que um registro, uma *redescrição*. Sobre a qual cabe ao pesquisador problematizar, reinterpretar, editar e, novamente, redescrever, intensificando a percepção das narrativas enquanto tais.

#### 4.1.3 – As imagens nesta narrativa etnográfica e “o olho” para e nas artes visuais contemporâneas

Esta dissertação não é um trabalho de *antropologia visual*. “Apenas” traz, junto ao texto, imagens (registros e projetos – no caso dos *fotomódulos* e *planopinturas* de Tony Camargo). Tais imagens são relativas aos trabalhos dos três artistas nos quais me concentrei e a outros trabalhos de artistas aos quais as pessoas se referem em suas falas. Mas o que são as imagens neste trabalho e por que elas não são anexos?

Apreendi, graças às experiências de trabalhos com fotógrafos<sup>10</sup>, que a utilização de imagens nas narrativas etnográficas

---

<sup>9</sup> White se refere à discussão sobre história presente no trabalho *O pensamento selvagem*.

<sup>10</sup> À exemplo de João Castelo Branco Machado, no projeto (coordenado por Valéria Oliveira Santos, e também com a participação do historiador Fabiano Stoiev) que deu origem ao livro *Alfaiatarias em Curitiba* (Curitiba: edição dos autores, 2009); de Leco de Souza nos projetos *Sobre-posição Caiçara* ([www.sobre-posicaocaicara.blogspot.com](http://www.sobre-posicaocaicara.blogspot.com)), e de Leco de Souza e Gabriel Gallarza em *Paisagens Ferroviárias de Curitiba* ([www.paisagensferroviarias.blogspot.com](http://www.paisagensferroviarias.blogspot.com)).

não é – e nem pode ser – pensada como algo aleatório. Existem inúmeras reflexões sobre tal utilização, que partem da problematização do uso da imagem fotográfica pela antropologia, seja como instrumento de pesquisa - “fotografar para descobrir” - ou como parte integrante do discurso etnográfico - “fotografar para contar” (GURAN 2002).

Em um estudo sobre *La lumière* (1851 - 1860), “primeira publicação francesa dedicada à fotografia”, Etienne Samain afirma que o “caráter indicial da fotografia” nunca foi

tão presente, na sua história, como no momento e sua aparição. A fotografia, na época, não é somente a 'representação fiel' da realidade. Ela oferece, ou melhor, 'fornece' a realidade em toda sua nudez [...] Essa mística da transparência e da objetividade vai mais longe ainda. A fotografia é, no sentido pleno da palavra, uma 'revelação'. Ela 'extirpa' e 'prevela' no campo do real e do saber fragmentos de uma realidade que o olho não sabe ou não sabe ver [...] A fotografia [...] não 'mostra' as coisas do mundo de uma maneira toda nova e com um rigor alucinante; ela as 'revela' e torna passíveis de serem 'descobertas'. [...] A revolução fotográfica instaurava uma nova ordem de visão e uma nova filosofia do olhar. Ela delineava novos campos da observação humana e, sobretudo, fazia nascer um novo tipo de observador. [...]

Se naquela época a fotografia está em toda parte, sua utilização na antropologia reflete bastante claramente o que o mundo científico, de modo geral, espera dela. A fotografia fornece ao homem de ciência não somente indícios, traços, marcas, pistas, mas também “evidências” e às vezes, até “provas” (SAMAIN 2006: arquivo digital)

E a fotografia “desempenhou seu papel” nas décadas subsequentes ao periódico *La Lumière* “multiplicando aos milhares, os registros dos tipos e das raças humanas” a que a antropologia se dedicava. E ela permaneceu “durante mais de cinquenta anos subutilizada atrelada [...] a um horizonte de investigações das 'superfícies' da espécie humana” (*idem*).

A antropologia tinha perdido mais de meio século (1850-1910) tentando mapear fotograficamente o mundo das 'raças', dos 'tipos' humanos, das 'características' da 'espécie humana' A antropologia física [...] e a antropometria eram becos sem grandes saídas [...] Uma outra antropologia havia de nascer: a antropologia cultural.

Este redirecionamento das ciências do homem, por sua vez, ia obedecer a propostas *teóricas*, cada vez mais sofisticadas e



*abstratas*, as quais dispensavam paulatinamente o uso dos recursos imagéticos no campo das representações antropológicas, instaurando a ordem sagrada da preeminência do ato de “escrever” (SAMAIN 2000)

As imagens fotográficas nas etnografias foram então utilizadas muitas vezes de forma anexa, como ilustrações indiferentes à narrativa etnográfica e à apreensão do texto (como se isso fosse possível), como provas de que o pesquisador esteve em campo, reforçando assim sua autoridade etnográfica. Uma exceção estudada e discutida por Samain é *Balinese Character*, de Margaret Mead e Gregory Bateson, publicado em 1942. “Não que represente a primeira obra atenta à questão da utilização integrativa da imagem ao discurso antropológico, mas certamente a única – até hoje, nunca superada – que tenha encarado de maneira exemplar e

sistemática, a relação do campo e imagem no campo da antropologia. Livro audacioso.” (*idem*).

Hoje a utilização das imagens nas ciências sociais é bastante discutida e problematizada, existem núcleos de pesquisa (e produção) de antropologia visual em diferentes universidades, grupos de trabalho a discutem nos principais congressos de antropologia. Cabe a todo pesquisador que utiliza imagens em seus textos ao menos traçar ligeiras reflexões sobre tal escolha já que esta não é, e nem pode ser, aleatória.

Segundo Jonh Berger,

ver precede as palavras [...] Explicamos [...] o mundo com palavras [...] No entanto, o conhecimento, a explicação, quase nunca combinam com a cena. Magritte, o pintor surrealista, comentou a respeito do abismo sempre presente entre as palavras e o que se vê numa obra intitulada *A chave dos sonhos*. (BERGER 1999: 09).



René Magritte  
**A Chave dos Sonhos**,  
1898 - 1967  
(BERGER, 1999: 10)

Cito o trecho de uma fala (textualizada)<sup>11</sup> de Artur Freitas que traz um exemplo interessante em relação à imagem produzida pelo artista e o olhar sobre ela:

[...] havia um pintor peruano chamado Quintanilla, que na época, como forma de denúncia social, fazia pinturas de indígenas peruanos sendo explorados e escravizados por latifundiários locais. Um dia, esse pintor fez uma exposição no Peru e lá pelas tantas entrou na exposição um desses latifundiários peruanos que escravizavam os indígenas. Todos ficaram se perguntando como ele iria reagir, já que o cara era o alvo das denúncias de toda aquela pintura engajada que estava naquela exposição. E ele não só foi na exposição como comprou um quadro. Aí, quando perguntaram para ele qual o sentido de ter comprado aquele quadro, respondeu: 'Esse quadro mostra o jeito que a gente tem que tratar essa bugrada'. Ele, portanto, fez uma leitura inversa, ou seja: a interpretação do quadro varia conforme o olho de quem vê. O sentido da obra não tava na obra, tava no olho de quem tava olhando a obra [...] A obra dava margem para essa leitura ambígua, porque a imagem é ambígua, a imagem não é afirmativa. Só a linguagem textual é afirmativa, a linguagem visual não é. (FREITAS 2009: 36)

Revisitando algumas referências bibliográficas para pensar o estatuto da imagem em relação ao texto, Samain cita, no artigo *Questões heurísticas em torno do uso das imagens em ciências sociais* (1998), o historiador da arte Ernest Gombrich<sup>12</sup>: a “significação de uma imagem permanece em grande parte tributária da experiência e do saber que a pessoa que a contempla adquiriu anteriormente. Nesse tocante, a imagem visual não é uma simples representação da realidade” (Gombrich apud SAMAIN 1998: 56). Para Samain, “Gombrich se situa do lado do *observador*, do *receptor* da mensagem imagética” para nos chamar a atenção que “o signo visual é, antes de mais nada, um signo dado para ser visto”. Afirma ainda que “a *dinâmica receptora* não é independente da relação que a imagem mantém com a experiência” do receptor. Enquanto a imagem é polissemicamente intrínseca, com “diversas constelações de

11 Foi transcrita, editada e reescrita por mim e por Juliana Burigo e revisada pelo próprio Artur Freitas. Fez parte de uma série de textos produzidos com o mesmo procedimento, a partir de conversas com diferentes pessoas relacionadas às artes visuais de Curitiba. A série se chama *Conversas Sobre Arte* e refere-se à contrapartida do projeto de Juliana contemplado pelo *Bolsa Produção para Artes Visuais 3*. Ela está integralmente disponível para consulta no setor de pesquisa do Centro Cultural Solar do Barão, que pertence à Fundação Cultural de Curitiba.

12 GOMBRICH, Ernest (1983). “L'image visuelle”, in. *L'écologie des images*. Paris: Flammarion.

saber lateral que envolvem e determinam sua apreensão e efetiva decodificação” (SAMAIN, 1998: 57 – grifos do autor), a linguagem escrita é mais enunciativa.

Em sua reflexão sobre *Balinese Character*, o autor chama a atenção para a defesa de Mead, por um lado, da “pretensão fotográfica de poder expressar algo que o texto não sabe e nunca saberá alcançar e, de outro, a necessidade de confessar que, na ausência de um comentário, a 'leitura' futura das pranchas fotográficas [por eles trabalhadas] permanecerá frágil ou, pelo menos, problemática” (SAMAIN, 2000).

As imagens utilizadas no presente trabalho trazem ao leitor informações que não cabem no texto. Não são anexos do texto porque lhes são complementares. Apresentam ao leitor, mesmo que superficialmente, um pouco das referências imagéticas (construídas através da própria experiência de campo) que me vinham em mente através das falas dos artistas, ou ainda trabalhos (ou imagens de trabalhos) que eles me mostravam durante nossas conversas. É importante ressaltar que não sou autora de nenhuma das imagens aqui apresentadas. Elas são o que Milton Guran chama de *imagens êmicas*, ou seja, imagens “produzidas e assumidas pela comunidade estudada, [que] encontram-se forçosamente impregnadas da representação que a comunidade ou seus membros fazem de si próprios” (GURAN 2002: 96), ou, neste caso, dos objetos que produzem.

Em grande medida, o uso de imagens nesta dissertação deve-se ao fato de que quando falamos de *artes visuais*, como o próprio termo indica, estamos nos referindo a um universo que não é apenas imagético, mas que tem na imagem, em construções feitas para serem vistas, seu “objeto”, sua forma de expressão (embora os *artistas visuais* possam – e muitas vezes empregam – diferentes

informações relativas à outros sentidos – como o tato e a audição – em seus trabalhos).

Ao afirmar que o *universo das artes visuais contemporâneas* é um universo de coisas-trabalhos de arte em *circulação*, estou afirmando que é um universo de coisas para serem vistas em *circulação* (e por vezes manipuladas e trocadas). Quando afirmo que ele é um universo onde trabalhos de arte estão em relação uns aos outros, significa que é um universo onde “coisas” para serem vistas estão em relação umas às outras. As pessoas em *circulação* e em relação neste universo são tanto produtoras de arte como pessoas que as veem. E estas coisas para serem vistas só se tornam arte, em última instância, a partir do momento em que estão frente ao observador. A arte se efetiva enquanto algo que está entre o trabalho de arte e seu “fruidor” - como bem afirmou Lilian Gassen ao falar de seu trabalho. Este é um sentido importante de porque algo, para ser *arte visual contemporânea*, tem que ser reconhecido enquanto tal. O “reconhecimento” não diz respeito apenas às lógicas do *campo* que envolvem disputas de poderes e posições e a manutenção de tais poderes (BOURDIEU 2007b), mas é inerente também à própria ideia da arte, cuja lógica de existência presume a relação do “objeto artístico”, enquanto tal, com as pessoas (espera-se que um livro seja lido, que um quadro seja visto, que um filme seja assistido).

Uma das primeiras frases que ouvi na pesquisa de campo, e que me chamou muito a atenção, foi pronunciada por uma artista/pesquisadora que, na época, dava aula no Departamento de Artes da UFPR. Referindo-se a um aluno, ela disse: “ele tem muito potencial, mas não tem *olho* ainda”. *Ter olho* é uma das expressões mais utilizadas pelos sujeitos de pesquisa – e não estou me referindo apenas aqueles citados na etnografia. *Ter olho* diz respeito à construção do olhar daqueles que fazem *arte contemporânea*

(artistas, especialistas, público, compradores, galeristas). Tal construção está relacionada tanto ao fazer *arte contemporânea* quanto ao vê-la.<sup>13</sup>

Quem “tem olho” na arte contemporânea construiu um olhar capaz de observar o que passa despercebido aos “olhares não treinados”. É capaz de ler suas “linhas” – seus dados visíveis – e suas entrelinhas (relacionando a obra ao atual contexto e história das artes visuais), enquanto pessoas que fazem parte do sistema das *artes visuais contemporâneas* (não-naïfs<sup>14</sup>) – e consequentemente julgá-la, manipulá-la, formar uma opinião sobre a mesma. *Ter olho* é olhar uma obra e reconhecer suas questões, suas qualidades. É localizá-la e colocá-la em relação em um universo que é uma constelação de outros tantos trabalhos de arte.

O “olho” da *arte contemporânea* é construído em partes estudando história da arte, aprendendo técnicas de desenho, pintura gravura, lendo teorias e críticas de arte. E, principalmente, conversando com outros artistas, indo às exposições, vendo obras de arte, fazendo obras de arte e problematizando-as; relacionando-se com este universo específico de coisas e pessoas em circulação, se

13 O Prof. Dr. Paulo Reis, na ocasião da banca de qualificação deste trabalho, chamou minha atenção no sentido de que *ter olho* pode ser um termo modernista. “*Ter olho significa que seu aprendizado não se dá exatamente na academia, tem que ver! [...] Esse é um mito que o grande olho dá conta de tudo. [...] Os artistas modernos tinham uma didática que significava 'faça'. Quer dizer, era o fazer um olhar. E eu pego e vejo: “olha você está no caminho, faça mais” É por aí. Você tá ensinando o olho. Esta é uma discussão importante, e pensar que olho é esse. [...] Olho [moderno] é treino. É conhecimento revelado. Isso não é conhecimento aprendido.* (Paulo Reis, em 09/04/2010). O que os artistas trabalhados nesta etnografia mostram é, em primeiro lugar, justamente que “o aprendizado não se dá exatamente na academia”. Se dá também através dela, ela é uma mediadora fundamental, mas é preciso “ver” obras de arte para apreender o que é arte. E fazer obras de arte e problematizá-las, através da fala, também faz parte dessa construção do olhar. Enfim, o “*ter olho*”, ao menos da forma que foi compreendido durante a pesquisa de campo, corresponde apenas em partes ao que Paulo Reis apontou como “olho modernista”. E em partes não. Ao mesmo tempo em que parece haver um 'treino' do olho, o olhar não é, por exemplo, “revelado”, mas construído. Em muitas situações pude observar, através da pesquisa de campo (e nas falas de Paulo Reis na banca de qualificação), que retoricamente se utiliza apontar certas coisas como “modernas” por oposição ao que é “contemporâneo”. E tal apontamento parece ser tomado (e feito) como uma crítica negativa a determinada “coisa”, alguém, “pensamento”. É desqualificador, coloca “pontos finais” nas questões, como se tratassem de paradigmas opostos e como se essas duas formas de coisas, pensamentos, atitudes (“modernas” e “contemporâneas”) não pudessem, ou não deveriam coexistir, como se uma tivesse dado (ou devesse ter dado) espaço para outra.

14 Ingênuos, que desconhecem *arte contemporânea*.

colocando e colocando seus “objetos em jogo” (PONGE 1997). Cleverson Salvaro fala por diversas vezes do “ver” *arte contemporânea* ao circular pelos espaços onde estagiava, associando o ver com a construção de conhecimento. Lilian Gassen chegou a usar termos como “olho sugador” para se referir a casos recorrentes da apreensão de certas “coisas” em alguns trabalhos de outros artistas por alguém e o “emprego” destas coisas no próprio trabalho<sup>15</sup>.

Assim como “fotografar é um ato pessoal e intransferível, resultante da imprescindível interação entre o fotógrafo e o conteúdo da cena abordada” (GURAN 2002 ), o “olhar” também o é, seja na *arte contemporânea* ou fora dela. E é uma construção social, assim como os sentimentos e suas formas de expressão (MAUSS 1981).

A maneira com que vemos as coisas é afetada pelo que sabemos e pelo que acreditamos [...] A] visão [...] não é uma questão de reagir mecanicamente a estímulos. [...] Só vemos aquilo que olhamos. Olhar é um ato de escolha. Como resultado dessa escolha, aquilo que vemos é trazido para o âmbito do nosso alcance – ainda que não necessariamente ao alcance da mão. Tocar alguma coisa é situar-se em relação a ela. [...] Nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação entre a coisa e nós mesmos. (BERGER 1999: 11 e 12)

E essas escolhas “de o que olhar” são também socialmente orientadas (os objetos que valorizamos dentre uma série de outros, por exemplo).

---

15 Outro termo que ouvi algumas vezes em campo e que acredito que esteja relacionado ao olhar (e portanto à sua construção) é “*inteligência formal*” ou “*inteligência pra forma*”. Está associada à capacidade de um artista em propor certas coisas e “resolver” questões “formais” (tidas como a execução do trabalho, a manipulação das coisas, as “operações” aplicadas a elas). Tenho a impressão de que quando utilizam este termo, os sujeitos de pesquisa operaram com uma separação, mesmo que contextual, entre forma e conteúdo (embora tenham ciência que tais coisas não sejam absolutamente dissociáveis). E esta “inteligência formal” não é necessariamente tida como uma qualidade positiva, uma vez que o artista pode, por exemplo – segundo comentários ouvidos em diferentes momentos no decorrer da pesquisa –, “resolver” muito bem as coisas formalmente e assim camuflar certas coisas, como o fato de não ter “uma boa questão”, um bom “assunto”. Ao enxergar apenas o aspecto imediatamente visível do trabalho, não o colocando, por exemplo, em relação aos demais.

Mary Douglas e Baron Isherwood chamam nossa atenção, em *Mundo dos Bens*, para o fato de que “informações” também são consumidas e que existem consumos voltados para a construção de conhecimento. Assim, o aprendizado do fazer etnografia, por exemplo, está associada ao ler etnografias (e discutí-las, compará-las...). Podemos associar o consumo das *artes visuais contemporâneas* com o ver *obras de artes visuais contemporâneas* (e não apenas como as transações de trocas de obras de arte por dinheiro). As obras de arte são coisas a serem consumidos por muitos e, neste sentido, são bens para consumo partilhado. E bens que, quanto mais consumidos, ao invés de se esvanecerem, agregam mais valor.

Segundo Douglas e Isherwood, existe um *feedback* entre consumo e emprego (prática profissional). “Um candidato a autor teatral vê mais peças que outras pessoas, um candidato a maestro vai mais a concertos e compra mais discos, o escritor compra mais livros” (2009: 252). Ou seja, o conhecimento desses produtores passa também por aquilo que seus pares produzem e pelo consumo de um determinado “bem”.

Comparando o que chama de sistema da arte com o jurídico, Artur Freitas afirmou o seguinte:

[...] No caso da arte, desse sistema social da arte, não existe regra escrita [em “uma tábua comum”]. As regras, se existem, são introjetadas [e eu acrescentaria, dispersas contextualmente no universo da arte]. E são, de fato, introjetadas, pois a gente acredita nelas, e elas se tornam tão corpóreas como se tivessem escritas. Existem acordos tácitos que estão por aí: para entender o universo da arte, por exemplo, pra não ser chamado de *naif*, a gente entra num acordo comum, que não precisa nem ser dito, mas que basta você ir em qualquer exposição, frequentar qualquer conversa de arte para conferir. [...] Durante muito tempo a história da arte foi regulada por um princípio que não era tácito, era escrito mesmo. A história da arte era um jeito de você enfrentar o passado, ou seja: era preciso aprender com o passado para conseguir fazer uma obra que fosse digna, que tivesse a altura do Rafael, do Michelangelo, do Leonardo da Vinci e assim por diante. Com a Arte Moderna, isso tudo foi jogado na lata do lixo da história. Os artistas modernos não tiveram lugar no circuito acadêmico [, entendido pelas características apontadas acima, e não pela relação da arte com a universidade] e criaram uma instituição paralela a ele. [...] Às vezes a gente não para para pensar o quanto nós convencionamos a arte do presente através de uma definição negativa, ou seja, a gente define a arte de hoje não pelo

que ela é, mas pelo que ela não é: ela não é, por exemplo, um conjunto de regras escritas, porque isso é acadêmico [...] O circuito da arte é uma capa implícita, e a gente faz mesmo parte dele. Vamos convivendo com ele, visitando exposições, criando uma estrutura de gosto, frequentando a universidade, lendo textos críticos... Você vai criando um jeito, se adaptando a ele e quando você menos espera você passa a acreditar no que está falando: eu acredito no que estou falando. Há um ponto, portanto, em que você começa a acreditar que o circuito de arte tem o poder de dizer o que é ou não arte – e isso, veja você, não está escrito em lugar nenhum, mas é praticado de fato. (ARTUR 2009: 37-38)

As “regras da arte contemporânea” de fato não parecem estar, tal como aponta Artur, concentradas em nenhuma tábua comum. Se elas estão escritas, estão dispersas em uma vastidão de artigos, livros e inscritas nas próprias obras de arte. Todas as regras estão sujeitas a diferentes interpretações. Mas no caso da *arte contemporânea* tais regras não são consensualizadas ao ponto de alguém colocá-las no papel, as demais pessoas e instituições reconhecendo tais regras e jogando “apenas” com suas interpretações. Essas regras, no que concerne à definição do que é ou não *arte contemporânea*, são, conforme pode-se observar nas falas dos “escolhedores de projetos e portfólios” apresentadas no segundo capítulo, constantemente e contextualmente negociadas – e varia, inclusive, segundo quem negocia. Esse mesmo circuito contextual que “ensina”, que constrói olhares, é parâmetro para se pensar obras em específico. É necessário apenas uma pequena ressalva à fala de Artur: esse mesmo circuito que introjeta regras (ideia que se aproxima do conceito de *habitus*<sup>16</sup> de Bourdieu), que constrói olhares, é construído pelas pessoas e coisas que nele estão em *circulação*.

#### 4.2 - Da circulação ao movimento: *sítios, lugares, locais e espaços*

---

16 *Habitus* seriam, grosseiramente falando, “estruturas incorporadas” pelos indivíduos que orientam suas ações (BOURDIEU 2007b: 10).



Em 2007 tive a oportunidade de participar do *First International Conference of Young Urban Researchers*, organizado pelo Centre of Research and Studies in Sociology (CIES), em Lisboa (Portugal). Fui ao congresso acompanhada de Joana Corona, ela recém formada em ciências sociais e eu recém ingressa no mestrado. Fomos muito bem recebidas por um geógrafo português “nativo” que nos ciceroneou pela cidade. Durante nossos passeios, nos intervalos das atividades programadas pelo congresso, ele falava: “vamos visitar tal *sítio*” ou “vocês precisam conhecer tal *sítio*”. Na época fiquei bastante intrigada com o uso da palavra “*sítio*” pelos portugueses. Comentei isso e o colega português observou que eles, os portugueses, utilizavam a palavra para se referir ao que nós, brasileiros, chamávamos coloquialmente de *lugar*. Porém, existia uma diferença entre as duas palavras. *Sítio* se referia, segundo recorde de sua fala, mais ao aparato, à estrutura física e imóvel do *lugar*: construções, monumentos, rios, montanhas. O *lugar*, por sua vez, seria algo decorrente de alguma equação entre esta estrutura física e a presença de pessoas – e outras coisas móveis. Uma relação entre estrutura física fixa, seja natural ou construída, e pessoas e coisas que a ocupam.

Tal noção de *lugar*, dependendo do modo de ocupação, remete ao que Marc Augé (2003) chama de *lugares antropológicos*: “aquela construção concreta e simbólica do *espaço* que não poderia dar conta, somente por ela, das vicissitudes e contradições da vida social, mas a qual se referem todos aqueles a quem ela designa um *lugar*, por mais humilde e modesto que seja. [...] O *lugar antropológico* tem escala variável” (: 51). Pode ser uma casa, uma aldeia, uma rua ou, no caso desta pesquisa, um museu, uma galeria, uma sala expositiva.

O *lugar antropológico* tem três características, segundo Augé: é identitário, relacional e histórico. Identitário porque

vincula a pessoa a um *lugar*. Por exemplo: “nascer é nascer num *lugar*”; ser um artista que se formou, trabalha, mora, que se construiu (e foi construído) enquanto artista em Curitiba é, de alguma forma, ser um artista “de Curitiba” – ou, variando a escala, do Paraná (paranaense), do Brasil (brasileiro).... Esta noção de *lugar* atrelada à identidade presume uma certa fixidez da pessoa ao *lugar*. O *lugar* a acompanha mesmo que ela se desloque: Tony Camargo pode ser pensado como um artista “de Curitiba” mesmo que exponha em São Paulo<sup>17</sup>. O *lugar* é, nesse sentido, uma referência que liga algo móvel (a pessoa) com algo tido como, em algum sentido, “fixo” (a cidade).

Porém essa ocupação singular e exclusiva é mais a do cadáver no túmulo do que a do corpo que nasce ou vive. Na ordem do nascimento e da vida, o lugar próprio, como a individualidade absoluta, são mais difíceis de definir e de pensar. Michel de Certeau<sup>18</sup> vê no lugar, qualquer que seja ele, a ordem “segundo a qual elementos são distribuídos em relações de coexistência” e, se ele exclui que duas coisas ocupam o mesmo **lugar** no mesmo “espaço”<sup>19</sup>, admite que cada elemento do lugar esteja ao lado de outros, num “local” próprio [e contextual], define o “*lugar*” como uma “configuração instantânea de posições” [...], o que equivale a dizer que, num mesmo lugar, podem existir elementos distintos e singulares, sem dúvidas, mas sobre os quais não se proíbe pensar nem as relações, nem a identidade partilhada que lhes confere a ocupação do lugar comum”. (AUGÉ 2003: 52 – grifo e itálico meus)<sup>20</sup>

Além disso, que tais elementos distintos conferem também ao *lugar* uma identidade.

Trazendo para o contexto desta pesquisa, quando se afirma que Tony Camargo é um artista de Curitiba, embora tenha

---

17 O que pode ser observado nos currículos dos artistas, que em geral aponta tanto o *lugar* de nascimento como o *lugar* onde ela vive e trabalha. Enfim, os currículos *localizam* dentro de todo um universo de *lugares* onde a *arte contemporânea* é produzida onde os artistas estão “*endereço*ados”.

18 CERTEAU, Michel 1990. *L'invention du quotidien*. Vol 1. “Arts e faire”. Gallimard, Folio-Essays.

19 Princípio da impenetrabilidade da matéria de Newton: “Dois corpos não ocupam o mesmo lugar no espaço ao mesmo tempo”.

20 É importante lembrar que o *lugar* tem uma escala variável para que a citação do autor não pareça contraditória. O *lugar* apontado na citação em negrito é referente à escala de um corpo específico, e o *lugar* destacado em itálico é relativo ao *lugar* em uma escala maior, onde diferentes “corpos” estariam dispostos.

nascido em Paula Freitas, significa dizer que Tony começou a fazer arte, vive e trabalha em Curitiba. Refere-se também à uma identidade *local* da arte que, de alguma forma, ele partilha, mas que é construída pelos artistas que trabalham e vivem em Curitiba, pelas suas instituições relacionadas à arte (museus, galerias, salas, universidades), instâncias de fomento, entre outras. Em suma, refere-se ao “todo” de um contexto específico da *arte contemporânea*. E a partir do momento em que Tony circula em outros contextos, estes podem passar a compor sua identidade enquanto artista. Em suma, o *lugar* é, nesse sentido, relacional. Relacional, relativo, de escala variável (delimitado por uma apreensão de quem se refere a ele, de quem o olha, que é contextual e interessada). O “lugar antropológico, é simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa [...] Finalmente, o lugar é necessariamente histórico a partir do momento em que, conjugando identidade e relação, ele se define por uma estabilidade mínima” (AUGÉ 2003: 51 e 53) e é construído, através do tempo.

Os *lugares* podem, atualmente, ser compostos por coisas e pessoas que circulam por diferentes *sítios-lugares*, distintos em grandes escalas espaciais e culturais. As coisas e pessoas não se restringem necessariamente a *lugares* ou *sítios* de pequena ou média escala, relativamente próximos. Os *lugares* se tornam, assim, ainda mais contextuais; as identidades podem ser associadas a múltiplos *lugares* e, assim, se complexificam. Por exemplo: Tony Camargo pode optar por morar e trabalhar em São Paulo, então ele será um artista de Curitiba que nasceu em Paula Freitas, mas vive e trabalha em São Paulo. Como bem coloca James Clifford em *Culturas Viajantes* (2000), os informantes passam de nativos a viajantes. O deslocamento, a viagem, não é mais necessariamente privilégio do antropólogo que estuda nativos de *lugares* distantes, o antropólogo não é o único que migra (e nem as pessoas, já que

inúmeros objetos, como os “de arte”, estão em constante *movimento*).

Em vários artigos, Arjun Appadurai (1988<sup>21</sup>) contestou as estratégias antropológicas de localizar os povos não ocidentais como nativos [...] “povos confinados aos e pelos lugares a que pertencem [...] provavelmente nunca existiram”. [...] Em boa parte da etnografia tradicional, o etnógrafo localizou o que é, na verdade, um nexos regional/nacional/global, relegando às margens as relações externas e os deslocamentos da “cultura” (CLIFFORD 2000: 57)

Clifford propôs que se pense a tensão e a relação histórica entre a figura do nativo e a do viajante. Como é possível observar na etnografia construída sobre a *arte contemporânea*, ela é, sempre que possível, e desejadamente, *trans-local*, no sentido que artistas e seus trabalhos de arte *circulam* (ou buscam circular) por diferentes *lugares*, se deslocam (ou buscam deslocamentos) entre diferentes *circuitos*. Os *lugares* e esferas das *artes visuais contemporâneas* são múltiplos, com diferentes alcances, com recursos provenientes de diferentes instâncias. O(s) *sistema(s) das artes visuais contemporâneas* presume(m) que coisas e pessoas “viajam” de uma instituição à outra, de um *circuito* à outro, atravessando fronteiras políticas e geográficas.

Ao pender a balança para o lado da viagem [...] o cronotopo da cultura (um cenário ou cena que organiza tempo e espaço numa forma completa representável) passa a se parecer tanto com um local de encontros de viagem como de residência. [...] Se pensarmos a cultura e sua ciência, a antropologia, em termos de viagem, estaremos questionando o viés naturalizador, orgânico, do termo cultura [...]. Adquirem maior nitidez as historicidades construídas e discutidas, os locais de deslocamento, interferência e interação. (CLIFFORD 2000: 58)

Mas é necessário não pensar apenas a cultura como viagem. É preciso pensar também as “culturas como *lugares* atravessados”.

---

21 APPADURAI, Arjun 1988A. “Putting hierarchy in its place”. *Cultural Anthropology* vol.3, no. 1, pp. 36-49.

\_\_\_\_\_ 1988B. “Introduction: Place and voice in anthropological theory”. *Cultural Anthropology*, vol.3, no. 1, pp 16-20.

Nem todos os informantes são viajantes, assim como não são “nativos” [de algum *lugar* e “ponto”]. As pessoas podem escolher limitar sua própria mobilidade, ou podem ser mantidas “em seu lugar” por forças repressivas. [Cristina] Turner fez um trabalho etnográfico com mulheres japonesas, mulheres que não viajaram por qualquer definição comum. Elas assistem televisão, têm um senso local/global, contradizem as tipificações do antropólogo, e não sancionam simplesmente uma cultura. “Mas é um erro”, disse-me ela, “insistir em ‘viagem’ literal”. Isso foge de muitas dificuldades e restringe a questão importante de como os sujeitos são “localizados” culturalmente. Ressalta, em vez disso, modalidades diferentes de conexão dentro-fora; que a viagem, ou deslocamento, pode envolver forças – televisão, rádio, turistas, produtos, exércitos – que passam poderosamente *através*. (CLIFFORD 2000: 58).

Não é preciso se deslocar necessariamente de Curitiba para ver trabalhos, ou até mesmo conhecer artistas, de outras cidades ou, mesmo que em menor quantidade, de outros países. É possível acessar trabalhos “de fora” através do *Salão Paranaense*, por exemplo, ou ainda através da *Bienal Ventosul* (evento realizado em Curitiba, organizado por uma OSCIP chamada Instituto Paranaense de Arte), ou de exposições itinerantes do Museu Oscar Niemeyer – para citar exemplos de eventos e instituições que esta pesquisa não contempla. Fica-se, no entanto, limitado ao que as instituições mostram, aos artistas que elas convidam para expor ou selecionam em seus editais. E outras coisas circulam além das obras de arte e dos artistas em si: catálogos, imagens de trabalhos, *folders*, livros de arte, artigos, críticas, que podem ser acessadas tanto no *espaço* físico como no virtual – a internet. A internet é, aliás, onde imagens de trabalhos de arte e textos sobre arte circulam com mais fluidez e são ainda mais acessíveis (basta um computador conectado à rede). A internet é hoje outra “força que passa poderosamente entre nós”, através de contextos locais, sendo, talvez, mais “poderosa” que as demais. Por ela se “navega”, é possível escolher o conteúdo, a informação que desejamos que “passe” por nós dentre todas aquelas disponíveis na “rede”.

Para Augé, o mundo contemporâneo passa continuamente por transformações aceleradas que geraram o que ele chama de “figuras de excesso”. Tais figuras estão relacionadas a uma superabundância factual, à compressão do *espaço* e à individualização dos procedimentos. Todas estas superabundâncias podem ser associadas ao que chamamos até então de *arte contemporânea*: sua enorme quantidade de informações e referências (um especialista em arte é um erudito), a grande e rápida circulação de coisas e pessoas entre instituições de arte mesmo que distantes, a possibilidade de cada artista desenvolver trabalhos absolutamente diferentes e com técnicas variadas. Me concentrarei nas duas primeiras transformações e “superabundâncias” apontadas por Augé. A primeira dessas transformações diria respeito ao tempo: à nossa percepção e ao uso que fazemos dele. Nessas transformações estão envolvidas a ideia de progresso e o fim das grandes narrativas (sistemas de interpretação). A história se acelera. O passado imediato já é história. “Estamos com a história em nossos calcanhares. Ela nos segue como nossa sombra, como a morte. [...] A aceleração da história corresponde de fato e uma multiplicação de acontecimentos não previstos” (2003: 29 e 31) pelos especialistas. Surge uma “superabundância factual” graças as nossas atuais “superabundâncias” de informações e as “interdependências inéditas do que alguns chamam hoje de 'sistema-mundo'”, decorrentes do desenvolvimento dos meios de comunicação e trocas de informações.

A segunda figura de excesso estaria relacionada ao desenvolvimento dos meios de transporte e seria correlativa “ao encolhimento do planeta” (*idem*: 33). A superabundância espacial seria um “deslocamento dos parâmetros *espaciais*” (*idem*: 37) de outrora e se expressaria pelas mudanças de escala, “multiplicação das referências energéticas e imaginárias, e nas espetaculares acelerações dos meios de transporte” (*idem*: 36). Seus resultados seriam

consideráveis modificações físicas: concentrações urbanas, transferência de populações e multiplicação [...] de “não-lugares”, por oposição à noção sociológica de lugar, associada por Mauss e por toda uma tradição etnológica àquela cultura localizada no tempo e no espaço. Os não-lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde estão estacionados os refugiados do planeta. (AUGÉ 2003: 36)

Para o autor, o *espaço* contém *lugares* e *não-lugares*. E eu especifico, um *sítio* também pode ser “praticado” como um *lugar* ou um *não-lugar* (lembrando que estou considerando o *sítio* como um aparato físico – ou grupo de estruturas físicas vizinhas – e que o *espaço*, como será explicado, não presume apenas coisas “físicas” - podem ser virtuais, “vazios” a ser ocupados). Embora esta dissertação se dedique mais aos *lugares* e a circulação entre eles<sup>22</sup>, penso ser necessário esclarecer o que seria para Augé um *não-lugar* a fim de complementar o que ele entende por *lugar*. E é no exercício de qualificar *lugares* e *não-lugares* que o autor entra em outra categoria que aqui interessa: *espaço*. Se os *lugares* são, segundo o autor, identitários, relacionais e históricos o *espaço* que não é identitário, relacional e histórico seria um *não-lugar*. Mas

existe evidentemente o não-lugar como lugar: ele nunca existe sob uma forma pura; lugares se recompõe nele; relações se reconstituem nele; as “astúcias milenares” e as “invenções do cotidiano” e das “artes de fazer” das quais Michel de Certeau propôs análises tão sutis, podem abrir nele um caminho para si e aí desenvolver suas estratégias. O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação. (AUGÉ 2003: 74)

---

22 Mas também no *não-lugar* se pensarmos ele como o *espaço* que fica “entre *lugares*”, pelo qual se passa para chegar de um *lugar* ao outro.

Embora Augé tenha como referência central nesta discussão De Certeau, deixa claro que sua concepção de *não-lugar* se difere da utilizada por ele, uma vez que De Certeau o qualifica negativamente (como ausências de *lugares* e relações). Os autores diferem-se também em suas concepções de *espaço* e de *lugar*. Segue um dos trechos mais citados – no que diz respeito as discussões de *espaço* – de *A Invenção do Cotidiano – Artes do Fazer*, de De Certeau:

Um *lugar* é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha portanto excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do “próprio”: os elementos considerados se acham uns *ao lado* dos outros, cada um situado num lugar “próprio” e distinto que define. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade.

Existe *espaço* sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí desdobram [...] O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é apreendida na ambiguidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como o ato de um presente (ou de um tempo) e modificado pelas transformações devidas a proximidades sucessivas [...] *Em suma, o espaço é um lugar praticado.* (DE CERTEAU 2009: 184).

Se entendermos que “os elementos distribuídos em relação de coexistência” são elementos fixos, imóveis, a definição de *lugar* de De Certeau coincide com a de *sítio* com a qual abri esta reflexão. E a de *espaço* com o que Augé chama de *lugar antropológico*. Para De Certeau o *lugar* seria a sentença e o *espaço* a sentença pronunciada que, como vimos no tópico anterior deste capítulo, tem inúmeras outras variantes além da estrutura linguística do que é falado: como se fala, a quem se fala, de onde se fala. Augé observa que o termo *espaço* é mais abstrato do que o termo *lugar* e é empregado de diferentes formas: para se referir a uma distância entre dois pontos, a uma grandeza temporal e ainda “nas linguagens particulares de certas instituições”, como “espaço aéreo”,



“espaço judiciário”, “espaço publicitário”, “espaços culturais”. E, no caso desta etnografia, *espaços expositivos*. Augé propõe, no meu entender, pensar o *espaço* não como a prática *do lugar*, mas como a prática *dos lugares e dos não-lugares* através da viagem, ou seja, do movimento entre *lugares* distintos, que passa pelo *não-lugar*. Além de possibilitar o *link* entre *lugares* tidos como diferentes, tal proposição traz uma questão interessante não abordada pelo autor, onde o *espaço* torna-se potencialidade, algo a ser, de alguma forma, ocupado e/ou percorrido que é, ao mesmo tempo, em alguma medida, incerto, indeterminado, tem seu grau de imprevisibilidade.

Os *espaços expositivos* ficam em *lugares* como centros culturais, universidades, museus e galerias, que contém outras coisas além de tais *espaços* (sala do acervo, administração, banheiros....). Ao mesmo tempo que o *espaço* está para além do *lugar*, ele está, neste caso, dentro dele, e é potencialidade, algo que pode ser ocupado. E essa ocupação pode acontecer, especialmente quando se trata de *arte contemporânea*, de inúmeras maneiras, mesmo observando regras específicas que variam em cada instituição (como não realizar obras deterioráveis, não fazer trabalhos que ameassem a segurança do público, não mudar a cor e ou perfurar a parede – no caso de prédios históricos tombados como as edificações do Centro Cultural Solar do Barão).

Se para De Certeau o *espaço* é a prática do *lugar*, é a palavra quando pronunciada, é no *espaço expositivo* que o trabalho, a coisa construída pelo artista, se torna arte diante dos olhos do público, dos outros. Aliás, é nele – no *espaço expositivo* – que boa parte das obras de arte se tornam públicas, uma vez que a ideia de *espaço expositivo* está atrelada a de publicização dos trabalhos. É um *espaço de enunciação* das artes visuais através de seus objetos. Não que a arte precise estar necessariamente dentro destes *espaços* para ver vista enquanto tal, como é possível observar nos exemplos de trabalhos realizados na rua, ou no *Álbum* de Cleverton Salvaro

quando “praticado”, uma vez que é passível de ser jogado pelo seu público – que são outras pessoas que fazem arte – fora do *espaço expositivo*.

As próprias iniciativas de fomento das *artes visuais contemporâneas* (leis e editais) podem ser pensadas como *espécies de espaços*<sup>23</sup> que viabilizam, fomentam financeiramente e dão acesso a *espaços de visibilidade* (onde os trabalhos de arte se tornam públicos). Que permitem que certos projetos – palavras escritas – sejam praticados, efetivados, em trabalhos de arte. Que as sentenças escritas nos projetos, os textos, uma vez aprovadas, sejam “pronunciadas” através de objetos colocados, junto com os artistas, em *circulação*, podendo gerar *movimentos*.

É se deslocando entre *espaços* e *lugares* da arte (e seus *espaços expositivos*) que muitos dos artistas se fazem (e são feitos) artistas e fazem de seus trabalhos arte aos olhos de cada vez mais pessoas. Não basta que o artista considere seu trabalho arte para que ele se insira nos *lugares* da arte. É preciso que outra(s) pessoa(s), que faça(m) parte do “meio artístico”, o reconheça desta forma<sup>24</sup>. A arte é, e se faz como tal, enquanto um *sistema social* em relação com os demais, como bem nos ensinou Clifford Geertz (1997), e como nos mostram tão detalhadamente as construções narrativas das trajetórias dos artistas aqui trabalhados. E parte desse reconhecimento se dá no próprio processo de seleção dos projetos que irão ocupar os *espaços expositivos*, que são alguns, dentre muitos projetos, escolhidos para serem incentivados financeiramente.

Para pensar a *circulação* e os *movimentos* de coisas e pessoas por *lugares* e *espaços expositivos* é possível partir de uma

---

23 Termo apropriado do título do livro (coletânea de artigos que discutem espaço em diferentes áreas do conhecimento) *Espécie de Espaços: Territorialidades, literarura e mídia* (MARGATO e GOMES 2008)

24 Reconhecimento este que dificilmente é consensual entre todos, ainda mais no que diz respeito à “qualidade” da arte.

releitura das categorias *pedaço*, *trajeto* e *circuito* construídas por José Guilherme Magnani no livro *Festa no Pedaço: Cultura Popular e Lazer na Cidade* (1984) e em *Quando o Campo é a Cidade: Fazendo Antropologia na Metrópole* (2000). O *pedaço* é para o autor o “*espaço* intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla que a fundada nos laços de relações familiares, porém mais densa, significativa e estável que as relações formais e individualizadas imposta pela sociedade” (1984: 138). O autor pensou inicialmente a categoria a partir do contexto do bairro, a vizinhança da casa. Mas deixou claro que outros pontos podem ser utilizados como *pedaço*: áreas de lazer, *lugares* de encontro etc. Em um mesmo *pedaço* as pessoas não se conhecem necessariamente, mas “se reconhecem enquanto portadores dos mesmos símbolos que remetem a gostos, orientações, valores, hábitos de consumo, modos de vida semelhantes” (2000: 39). É o caso daqueles que frequentam as instituições relacionadas à *arte contemporânea*, em especial em situações de “encontro” como os *vernissages*. Os presentes em um *vernissage* estão nele por dois motivos, diretamente relacionados um ao outro: se sociabilizar com seus pares (ou aqueles que desejam como pares) e em função dos objetos expostos, mais especificamente, e da *arte contemporânea* em geral. E embora não se conheçam necessariamente, se reconhecem, seja por já terem se visto em outros *lugares* relacionados à *arte contemporânea*, seja pela maneira com que portam diante dos trabalhos expostos, demonstrando, de alguma forma, intimidade com aqueles “tipos” de objetos capazes de, em muitos casos, provocar grande estranhamento aqueles que não os conhecem.

Os *pedaços* dos sujeitos relacionados à *arte contemporânea* são muitas vezes descontínuos espacialmente, abrangendo diferentes instituições. E acabam sendo também contingentes na medida em que quem expõe, e o que se expõe, em determinados

*lugares*, cria *pedaços* contextuais. Por exemplo: uma pessoa que vai em determinada exposição, de alguém que conhece e com cujo trabalho artístico se tem “afinidade”, pode se sentir mais no seu *pedaço* do que em outras exposições, de outros artistas que são mais “distantes”, menos afins. Ou, mesmo dentro de uma determinada exposição, existem aqueles que fazem mais parte do seu *pedaço* do que outras pessoas. Penso que a categoria *pedaço*, em um sentido mais amplo, pode se referir a grupos de pessoas e seus posicionamentos artísticos, políticos ou práticas. Para mencionar frases ouvidas em campo, o *pedaço* pode estar relacionado “àquela turma que frequenta o ateliê de gravura do Solar do Barão”, “às pessoas que fizeram parte do *Pipoca Rosa*”, ao “povo da *performance*” (entre outros). Mas, por vezes, esses *pedaços* podem se referir também as pessoas ligadas a *lugares* específicos: aquelas, relacionadas à galeria *Casa da Imagem* – por exemplo – que frequentam assiduamente seus eventos, independentemente que quem esteja expondo e do que esteja expondo, seja porque são artistas que “pertencem” à galeria, ou são pessoas próximas a estes ou porque se relacionam de alguma forma com o dono da galeria (dentre outras possibilidades).

As pessoas podem ter (pertencer) – e de fato têm e pertencem - a diferentes *pedaços* simultaneamente. Os *pedaços* não são necessariamente excludentes: meu *pedaço* pode estar relacionado à galeria *Casa da Imagem*, aos cursos de artes visuais da Universidade Federal do Paraná e da Belas Artes, dentro outros.

A noção de *pedaço* se confunde, no caso da *arte contemporânea*, com a de *circuito*, que “une estabelecimentos, espaços e equipamentos caracterizados pelo exercício de determinada prática ou oferta de determinado serviço, porém não contíguos na paisagem urbana, sendo reconhecidos na sua totalidade apenas pelos seus usuários” (MAGNANI 2000: 45). No entanto um

determinado *circuito das artes visuais contemporâneas* (como o de *espaços expositivos* que a recebem dentro de uma cidade) pode ser maior que o *circuito* frequentado por e/ou de (quando vira *pedaço*) uma pessoa que faça parte do universo da *arte contemporânea*, depende do que irá se delimitar enquanto *circuito*. Ou ainda um mesmo lugar pode fazer parte, assim como os artistas, ou especialistas, de diferentes *circuitos*: O Museu de Arte Contemporânea do Paraná faz parte “do *circuito* dos *espaços expositivos* de Curitiba” (junto com outros *espaços* da Secretaria da Cultura do Estado, da Fundação Cultural de Curitiba...), mas a cada dois anos integra, através do *Salão Paranaense*, “o *circuito* dos grandes salões” de visibilidade nacional que acontecem no país.

O que liga pontos, os *pedaços* e/ou os *lugares* de um *circuito* é, segundo Magnani, o *trajeto*.

A construção dos *trajetos* não é aleatória nem ilimitada em suas possibilidades de combinação [embora possam ser incontáveis...] A ideia de trajeto permite pensar tanto uma possibilidade de escolhas no interior das *manchas*<sup>25</sup> [e circuitos] como

---

25 A noção de *mancha* está atrelado a uma diversidade de equipamentos físicos e uma contiguidade do espaço, sendo portanto uma “implantação estável tanto na paisagem como no imaginário. [...] É um ponto de referência físico, visível e público para um número mais amplo de usuários” (MAGNANI 2000: 42 e 43). Abstraindo o conceito de *mancha* do espaço físico da cidade, vejo neste conceito uma possibilidade de pensar o lugar da *história da arte* dentro da *arte contemporânea*. Como qualquer forma de conhecimento, a exemplo das próprias narrativas etnográficas, a história não é algo dado. Ela é construída. E no seu processo de construção elege acontecimentos, artistas, trabalhos, movimentos estéticos e, inclusive, lugares – grande parte daquilo que se ensina como uma “história da arte mundial” está relacionada à Europa e aos Estados Unidos.

Segundo Márcio Goldmann “tudo indica que, [...] desde o Iluminismo, a história exerça um certo imperialismo entre nós, apoiado sobre a certeza de que a única forma de compreensão dos fatos humanos passa necessariamente pela recuperação do processo que fez com que chegassem a ser como são. 'E como acreditamos, nós próprios, apreender nosso devir pessoal como uma mudança contínua, parece-nos que o conhecimento histórico vem ao encontro da evidência mais íntima' [citação de *O Pensamento selvagem* de Lévi-Strauss] (1962: 292) [...] As distintas historicidades peculiares a cada sociedade ou cultura constituem a forma particular através da qual elas reagem ao fato inelutável de que estão no tempo ou no devir. Nesse sentido, tanto a 'história dos historiadores' quanto a 'filosofia da história' fazem parte constitutiva de nossa forma particular de historicidade, ou, ao menos, daquela dominando no Ocidente há muitos séculos. O que significa simplesmente dizer que da nossa forma de reagir à temporalidade faz parte um certo tipo de reflexão sobre ela. Talvez aqui resida um dos sentidos da aproximação entre mito e história, ou da hipótese de que a história funciona, entre nós, como nosso mito” (GOLDMAN 1999).

Se considerarmos cada “objeto” da história da arte como *lugar* sem *sítio*, e a própria história da arte como uma *contiguidade de lugares* construídos ao longo do tempo, podemos associá-la à ideia de *mancha*. Elegendo e fixando artistas ao longo do tempo, ela serve como referência

a abertura dessas *manchas* e *pedaços* em direção a outros pontos do espaço urbano e, por consequência, a outras lógicas. [...] É a noção de *trajeto* que abre o *pedaço* para fora” (2000: 44 e 45).

*Trajetos* remete a *trajetória*. O *trajeto* pode ser entendido e remeter, no contexto deste trabalho, como algo que liga um ponto ao outro, um *lugar* ao outro. Como cada uma das “linhas” que torna possível ligar *pedaços* e *lugares*, formando um *circuito*. É algo que pode já ter sido percorrido ou algo a ser percorrido. Já a *trajetória* pode ser aqui pensada como algo construído a partir de diferentes *trajetos* já percorridos, como algo capaz de ligar diferentes *circuitos*, criando trânsito entre estes.

É comum utilizar coloquialmente a ideia de *circulação* como sinônimo de *movimento*. Irei separar metodologicamente estas duas categorias. Por *circulação*, compreendo um *movimento ordenado* e preciso, previsto, dentro de um *circuito* mais ou menos fechado. Metaforicamente, se pensarmos o *circuito* como um círculo, é um deslocamento em circular. Assim como o conceito de *lugar*, um *circuito* pode ser mais ou menos amplo (contextual, varia em escala e de acordo com a perspectiva de cada um) e, portanto, a *circulação* pode ser mais ou menos restrita. Já por *movimento* compreendo a *trajetória* (*trajeto* sujeito a *desvio*) realizada entre os

---

pública para as pessoas relacionadas à *arte contemporânea*, perante a qual é possível associar ou comparar os trabalhos de *arte contemporânea*. Um dia perguntei a Cleverson Salvaro por que a história da arte importava tanto. A resposta foi algo parecido com: “é preciso ter um ponto de referência em comum, senão como as pessoas vão se entender?”

Outro ponto em comum às pessoas que fazem *artes visuais contemporânea* e que servem de referências para fazer e ver trabalhos (escolhê-los, escrever e falar sobre) é a própria experiência partilhada da vida contemporânea, algo como aquele “tipo de **experiência** vital [...] compartilhado por homens e mulheres” no mundo contemporâneo [...] que despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e de angústia [...] onde] “tudo que é sólido se desmancha no ar”” (BERMANN 2003) a que Marshal Bermann se referia em relação à modernidade. E o último ponto de referência seriam as próprias obras de arte (as outras) que estão expostas ou em circulação no mundo.

Estes três “tipos de pontos de referências” são extremamente flutuantes. Os conhecimentos, interpretações, entendimentos sobre a história variam. Por mais que exista alguma “experiência vital de viver no mundo contemporâneo partilhada” ela é só em alguma medida partilhada, cada um tem suas estratégias diante dela. E também não é possível apreender todos os objetos que estão em circulação.

*circuitos*, algo menos previsto que a *circulação*. São *movimentos* e sujeito à mudança. O *movimento* para ser apreendido exige um maior distanciamento que a *circulação*, tanto espacial, quanto temporal.

A concepção de *trajeto* e *trajetória* aproxima-se em partes ao que Appadurai chama, na introdução da coletânea de artigos *The social life of things* (2009), de *caminho* e *desvio*. O *caminho* seria, segundo ele, algo previsto para a mercadoria, e o *desvio* situações (de uso, de troca, entre outras) que *desviam* tal *caminho* previsto (principalmente por seus produtores). No entanto, na ideia de *trajeto* e *trajetória* aqui empregada, *desviar* de um *circuito* para outro é algo desejável, buscado, procurado (já que integrar outros *circuitos* é ampliar o *mercado de visibilidade*). Só é possível associar as categorias *caminho* e *desvio*, tal qual empregadas por Appadurai, à de *trajeto* e *trajetória* aqui empregadas a partir uma visão um tanto quanto internalista do universo das artes visuais.<sup>26</sup> Os trabalhos de arte não deixam de ser trabalhos de arte indo para outros *circuitos* mais amplos. Assim como o artista não deixa de ser artista. Portanto o trabalho de arte não muda de categoria exatamente, não deixa de ser arte. Já a *mercadoria*, segundo Appadurai, pode deixar de ser *mercadoria* a partir do momento em que não é mais trocável (e vira, por exemplo, uma joia de família, guardada e passada de geração à geração). No entanto, o trabalho artístico vira arte mediante o olhar do outro<sup>27</sup>, alcançando outros *circuitos*, deixa de ser arte para poucos e passa a ser arte para alguns, e quem sabe para muitos. E o mesmo vale para o artista, já que sua existência enquanto tal está atrelada a de seus trabalhos. E isto pode, inclusive, alterar o status do artista (e de seus trabalhos), torná-lo mais

---

26 Toda esta etnografia é, em certo sentido, bem “internalista”. Até onde cheguei com esta pesquisa, não foi possível comparar a circulação de pessoas e obras de arte com outras formas de circulação de coisas e pessoas apresentadas em outras etnografias, exercício que será enriquecedor para o trabalho e que pretendo realizar em “novas etapas” de pesquisa.

27 Tal qual afirma Nicolas Bourriaud em *Estética Relacional* (2009), e mesmo Lilian Gassen na narrativa sobre suas pinturas, que compõe o terceiro capítulo deste trabalho.

conhecido e reconhecido. Reconhecimento este, como bem colocou Pierre Bourdieu em diferentes trabalhos, que é *capital simbólico* importante para tornar cada vez mais viável a produção artística, a *circulação* por diferentes lugares.

Embora acessar outros *circuitos* de arte seja parcialmente previsto, no sentido que é algo buscado, essa busca tem resultados incertos. Quanto “mais amplo” e mais “concorrido” o *circuito*, mais incerta é a efetivação desse acesso. Nesse sentido o acesso a *circuitos* outros, mesmo que construído, tem seu grau de imprevisibilidade dado pela dificuldade da inserção do artista e sua obra. Isso porque os *escolhedores* (críticos, galeristas, curadores), em última instância, parecem tender mais a *apostar*<sup>28</sup> em quem já está nestes *circuitos* do que investir naqueles que estão fora dele. Por exemplo: é comum a crítica aos editais de âmbito nacional pelo fato de aprovarem, em sua maioria, artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, cidades estas de maior visibilidade nacional. Conforme colocou Paulo Reis em uma conversa sobre o *Rumos Artes Visuais* (promovido pelo Instituto Itaú Cultural), “*aquele que conhece* [o artista que não é desse eixo Rio de Janeiro-São Paulo] *é 1, 2 entre 12* [curadores, no caso do *Rumos*.] *E daí certamente, é a realidade nacional, artista de Rio [de Janeiro]/São Paulo sempre todo mundo conhece mais por causa da visibilidade... Porque a gente vê, tem exposição, sai na Bravo!*” (conversa gravada em junho de 2010), e portanto, presumo, são “apostas mais seguras”, uma vez que conhecidas<sup>29</sup>.

Diferentes *circuitos* estão, então, atrelados à diferentes *visibilidades*. Expor no *circuito* de *espaços expositivos* de Curitiba não significa tornar seu trabalho público em âmbito nacional: ele se torna público para aqueles que frequentam tais *espaços*

---

28 Termo utilizado por um dos sujeitos de pesquisa.

29 Revista especializada em arte de circulação nacional.



que são, em sua maioria, pessoas que residem, trabalham, estudam, vivem em Curitiba. Ou para uma ou outra pessoa “de fora” que venha a visitar tais espaços (a exemplo dos próprios artistas, críticos/curadores que por ventura venham visitar a cidade, provavelmente a convite de algum artista ou instituição, ou ainda em função de algum “projeto”<sup>30</sup>. Já expor no *Salão Paranaense* implica em outro tipo de *visibilidade*, uma vez que o edital é aberto para artistas de todo país, é mais “concorrido” e se insere em um circuito de *salões de arte* de âmbito nacional. Expor nas e através das grandes e reconhecidas instituições de “caráter público” de São Paulo, por oposição aos espaços comerciais, presume um outro tipo de visibilidade. E outros inúmeros *circuitos* podem ser citados: de galerias comerciais, das Bienais (internacionais), das feiras de arte, dentre tantos outros que podem ser tangenciados inclusive através destes circuitos mencionados, relacionados à práticas específicas.

A *arte contemporânea*, enquanto um conjunto de pessoas e coisas em *circulação* entre diferentes instituições, de diferentes âmbitos, que perpassa cidades, estados e países é *multi-situada*. Com lugares de exposição e instituições de fomento dispersos espacialmente, seja dentro de uma mesma cidade, ou de um estado, ou em âmbito nacional, a arte contemporânea, tendo como *recurso* (YUDICE 2006) obras de arte, “cria associações, conexões e relações através do espaço” (FALZON 2009: 01), onde cada agente busca se inserir e transcender circuitos específicos em busca de *espaços de visibilidade*. E “se o objeto é *móvel* ou espacialmente disperso, cabe ao antropólogo mover-se com ele” (*idem*). Segundo George Marcus, “o objeto da pesquisa *multi-situada* é especialmente aquele que considera a *mobilidade* ou a *circulação* como algo que lhe é constitutivo” (MARCUS 1998: 10). “O

---

30 É importante observar que mesmo em um contexto/circuito particular, específico, é importante observar que o “grau de visibilidade” do trabalho (e do artista) varia levando em consideração uma série de fatores relacionados ao que Bourdieu chama de “prestígio”, o reconhecimento dentro do campo, “capital simbólico” (Bourdieu 2003), tendo do artista e seu trabalho como da instituição ou edital do qual participou.

imaginário da etnografia *multi-situada* traça e descreve as conexões e relações entre *lugares*” (*idem*: 16).

#### 4.3 Entre *agências*: simetrias, mercado e consumo

Lendo Bruno Latour, em *Vida de Laboratório* (1997), compreendi que uma vez criadas e “colocadas” no mundo, publicizadas, as coisas construídas pelo homem passam a agir sobre ele, sobre o mundo – em diferentes escalas, com diferentes eficácias. Podem gerar falas, textos, orientar ações e a criação de outras coisas, justificar a existência de laboratórios e o emprego de milhares de dólares nestes – no caso da pesquisa de Latour. E o mesmo se passa com os trabalhos de *arte contemporânea*: ainda enquanto projetos, já estão de alguma forma colocados no mundo das artes visuais, agindo sobre ele enquanto bases de escolhas do que será ou não exposto e/ou incentivado pelas instituições. A ação das “coisas postas no mundo” não foi uma “descoberta” de Latour. Leituras mais atentas a clássicos como o *Ensaio sobre a Dádiva*, de Marcel Mauss (2003), por exemplo, poderiam ter trazido à luz o fato destes objetos não apenas serem instrumentos de ação sobre o mundo, mas também acionadores de seus *movimentos*.

O texto *Ensaio sobre a dádiva*, escrito em 1924, é uma das mais importantes e difundidas obras de Mauss. Trata-se de um estudo comparativo de diversas religiões através da noção de *aliança* que é, segundo o autor um produto da *dádiva*. A *dádiva* acontece, por sua vez, através da *troca* que caracteriza a passagem da natureza para a cultura ao construir relações sociais. E assim o objeto passa a ser uma coisa que age no e sobre o mundo. Pensemos em algumas categorias nativas Maori apropriadas teoricamente

por Mauss para pensar a dádiva. O *tonga* é tudo o que é propriedade, tudo que torna alguém rico, poderoso e influente. É o que pode ser trocado. O *hau* tem um duplo aspecto: é “espírito da coisa” e espírito de quem a possui. Esse último, que *está* no objeto (*tonga*), imprime nele algo de seu proprietário, fazendo com que, enquanto circula, o *tonga* seja “animado” a voltar ao seu doador primevo. O *tonga* e o *hau*, ligam todos os seus usuários. Aceitar alguma coisa de alguém significa adquirir algo de sua essência espiritual, de sua “alma”. Segundo Marcos Lanna (2000) existe uma inalienabilidade no ato de troca no sentido de que “as pessoas vão com as coisas que passam” assim, nesse processo, não fica claro quem é sujeito e quem é objeto da ação de troca, “se é a pessoa que vai com a coisa ou vice-versa”.

O exemplo maori acima selecionado não foi escolhido ao acaso. A noção de *hau* remete à uma característica das obras de arte estudadas. Mesmo que não se intitulem, que sigam acompanhadas da rubrica “sem título”, ou tenham nomes que remetem ao que elas são segundo as técnicas e os elementos empregados (como as *Pinturas* de Lilian Gassen, ou mesmo *Álbum*, de Cleverson Salvaro – dentre outros exemplos de trabalhos analisados ou referidos nesta dissertação), os trabalhos de *arte contemporânea* circulam sem que sua autoria se esvaneça, mesmo que eles, em si, não estejam assinados. Na maioria das ocasiões em que são expostos, especialmente em exposições coletivas, os trabalhos de arte estão acompanhados de etiquetas, ou plaquinhas de identificação, que contém tanto o nome da obra quanto do seu autor (além do ano em que foi feita, da técnica e/ou materiais empregados e por vezes, quando é o caso, de onde ela foi “emprestada”, se é algum trabalho que pertence a alguma outra instituição, ou colecionador, que não a expositora). Independentemente de quem compra uma obra de arte e/ou por onde ela circula, ela sempre será um trabalho de determinado artista. E

é comum, inclusive, obra e artista se confundirem nas falas dos sujeitos de pesquisa. Por exemplo: “fui ver uma exposição em São Paulo que tinha um Cildo Meirelles”, ou “vi um Nuno Ramos ontem”. Mais que uma metonímia, tais falas parecem alegorias do universo de densas relações entre coisas e pessoas que são as artes visuais. Mas não são “apenas” os artistas que fazem os objetos: estes também fazem o artista, como é possível observar nas trajetórias apresentadas no primeiro capítulo, onde Lilian, Tony e Cleverson se referem o tempo todo aos seus trabalhos, associando suas trajetórias não apenas a pessoas, instituições e trabalhos de terceiros, mas a criação, circulação e inserção em determinados lugares dos seus próprios trabalhos. O artista se constrói enquanto tal, circula por diferentes lugares com os seus trabalhos e através deles.

Alfred Gell, em *Art and Agency* (1998) – texto ao qual retornarei no decorrer deste capítulo – lembrou no final de seu livro que “a obra” de uma artista de nossas sociedades só se “completa” quando o artista morre. E que, tal “obra completa”, nunca fica toda localizada em um mesmo lugar (por mais que se concentre em uma outra instituição). Ela fica distribuída entre coleções e acervos de instituições públicas ou particulares, em galerias, ou ainda nas mãos de alguns colecionadores. A obra de um artista, enquanto o conjunto de seus trabalhos, “é distribuída”, o que está relacionado a própria lógica desse *sistema de objetos* (BAUDRILLARD 2000)<sup>31</sup>.

A sociedade é, já para Mauss, *circulação*. Os objetos são mais ou menos trocáveis e têm diferentes valores, assim como podem transferir diferentes direitos e “status”. O sujeito e o objeto estabelecem analogias entre a circulação das coisas e das pessoas.

---

<sup>31</sup> Os objetos se organizam, segundo Jean Baudrillard (2000), em uma estrutura específica e, nesse *contexto* ou *sistema*, adquirem sentido. Fazendo uma analogia com a linguística, Baudrillard toma o objeto como *tecnema*, unidade mínima que pode ser combinada para produzir significado em conjuntos mais complexos. *Tecnemas* não são *objetos reais*, mas a sua “abstração”.

Essa dinâmica é movida pela obrigação de *retribuir*, mas também de *dar e receber*. Segundo o autor ela é praticada em diversas sociedades. Ao se obter a riqueza, o *tonga*, “se obtém posições [...] se obtém o espírito” e assim, sucessivamente, “tudo se confunde: as coisas têm uma personalidade e as personalidades são, de certa maneira, coisas pertencentes ao clã”. E, conforme afirma Marcos Lanna em relação à obra de Mauss, “trocar é mesclar almas, permitindo a comunicação entre os homens, a inter-subjetividade, a sociabilidade” (LANNA 2000: 11).

A possibilidade de analisar a ação dos objetos ficou ainda mais explícita a partir da leitura de *Art and Agency*, de Alfred Gell (1999), embora minha compreensão da obra ainda seja bastante incipiente. A proposição central do livro, segundo Caleb Farias Alves (2008), é que “obras de arte são equivalentes a pessoas e a arte é um sistema de ação” (: 317). Para Gell, os objetos são “seres reais” na medida em que são *agenciadores* do sistema em que estão inseridos. Ou seja, não são coisas inertes. Geram, tal qual Latour me chamou à atenção através de seu estudo sobre a ciência, falas, *circulação*, orientam ações.<sup>32</sup>

A agência social [de uma coisa ou pessoa] não é definida nos termos dos atributos biológicos, mas é relacional. [...] O que importa é onde [o agente – coisa ou pessoa] está em uma rede e relações sociais. A agência social é definida em termos não do que é, e sim de onde está em uma perspectiva relacional (a diferença não divide, cria relação) e não substancial (GELL 1998: 123)

---

32 Uma diferença entre a ciência e as artes visuais contemporâneas é que, da perspectiva nativa dos cientistas apresentada por Latour (1997), os fatos científicos não são criados, são “descobertos”, enquanto as obras de arte são criadas, feitas. Pensando a relação entre as imagens construídas pela ciência e pela *arte contemporânea*, Bruno Latour – em *Iconoclash ou há um mundo além da guerra de imagem?* (2008) – coloca que uma diferença primordial entre as imagens produzidas pela ciência e as imagens produzidas pelas *artes visuais contemporâneas* é que as primeiras são tidas como representações de algo considerado dado, já existente no mundo (um átomo, um vírus...). Já nas imagens produzidas dentro da *arte contemporânea*, não se duvida que foi “a mão” do artista que as construiu, ou seja, que são coisas feitas pelos artistas.

Gell inicia seu livro afirmando não cabe ao antropólogo definir o que é arte, ou determinado tipo de arte. Muito menos julgar objetos de arte. Isto é, segundo o autor, tarefa para os historiadores, teóricos, especialistas em arte (e talvez dos próprios artistas)<sup>33</sup>. Segundo Gell, à antropologia da arte cabe observar o que é produzido e o que circula no “mundo externo”, social; o que é produzido e sustentado pelos *sistemas de ações*. E o autor toma como *objeto de arte* aquilo que está em um *sistema de ação*, que é “uma função da matriz relacional” em que o objeto está inserido. Para Alves (2008), um dos problemas de *Art and Agency* é que o autor não pontua a bibliografia antropológica sobre arte, não apresenta sua perspectiva sobre autores tidos como relevantes – o que é desejado em um trabalho que se propõe a trazer um novo paradigma para a mesma. Outro problema é Gell excluir a possibilidade da análise estética ser objeto de estudo da antropologia. Tal análise é, afirma Alves, perfeitamente possível. Pensar a estética através da antropologia não significa estar “dentro da área da estética”; o “deslindar do funcionamento de um grupo social” não é o mesmo “que

33 Tal afirmação foi bastante importante para este trabalho na medida em que me senti autorizada a não explicar o que é a *arte contemporânea*. Tal incumbência, que transparecia nos primeiros textos que apresentei sobre a pesquisa, vinha de uma angústia relativa ao meu inicial pouco distanciamento do “objeto de estudo”. Tal ausência de distanciamento, por sua vez, estava relacionada à pergunta que eu fazia ao que estudava: “O que é arte contemporânea?”. Minhas “respostas” oscilavam entre “o campo define” (BOURDIEU 2002 A) e “é uma forma de expressão intimamente relacionada à vida contemporânea, ao desenvolvimento das grandes metrópoles, que trabalha com uma certa justaposição de universos signícos”, tirada de uma série de leituras que vão de teorias sobre a modernidade e a pós-modernidade, como *Tudo que é sólido se desmancha no ar*, de Marshall Berman (2003), e *Condição Pós-Moderna*, de David Harvey (2003), até teorias semióticas, como *Obra Aberta* – de Umberto Eco (2001) -, passando por algumas críticas, textos teóricos e historiográficos produzidos por artistas e especialistas em arte. Não que tais pressupostos sejam “equivocados”, ou qualquer coisa do gênero. Mas eles são parciais, como qualquer perspectiva. E precisam ser utilizados com cuidado por dois motivos: 1) o primeiro é que podem facilmente ser tomados como teorias universais que tudo explicam, mas que delimitam (e limitam) a construção etnográfica – como qualquer outra escolha; 2) são categorias/conceitos manipulados pelos próprios sujeitos e pesquisa. Ao invés de serem instrumentos de distanciamento, tais posicionamentos teóricos inseriam meu olhar na “perspectiva nativa”. Entendi então que era preciso fazer um pequeno ajuste de foco para dar conta minimamente da pesquisa que me propus: a pergunta não era “o que é arte contemporânea?”, mas uma série de “comos”: “como um jovem artista 'vira' artista?”, “como são escolhidas as coisas que serão financiadas ou expostas por e em uma instituição de arte?” “como se fazem algumas obras de arte?”...

assumir seus valores”, tal como Gell dá a entender (*idem*: 321). Tal equívoco estaria relacionado à tentativa (bem intencionada) do autor em se afastar do que os sujeitos desta pesquisa se referem como “análise institucional da arte”, centrada na compreensão de que “os membros especializados de uma instituição reconhecem como mundo da arte (Danto – 1964<sup>34</sup>): críticos, *dealers*, colecionadores, teóricos” (GELL 1999: 05); e do fato de que, nas palavras de Alves, “não podemos transplantar nosso discurso sobre estética a outras culturas e esperar pendurar em seus galhos os frutos que elas produzam”, premissa “mais que correta” de Gell (ALVES 2008: 323).

Apesar das críticas, Gell traz em seu trabalho uma série de pontos relevantes, com os quais Alves concorda: “que a antropologia da arte tem que fazer mais que decifrar códigos, que não lhe compete avaliar trabalhos artísticos, que devemos incorporar a agência dos objetos em termos mais audazes que o usual” (*idem*: 336). E “incorporar a agência dos objetos em termos mais audazes que o usual”, é não submetê-los completamente às disposições das pessoas no *campo*, é não se fixar em uma análise externa

que, pensando a relação entre o mundo social e as obras culturais na lógica do *reflexo*, vincula diretamente [e, acrescento, quase que exclusivamente] as obras às características sociais dos autores (à sua origem social) ou dos grupos que eram seus destinatários reais ou supostos, e cujas expectativas supostamente atendem [... tentando] relacionar as obras à visão de mundo ou aos interesses sociais de uma classe social. Nesse caso, pressupõe que entender a obra é compreender a visão de mundo do grupo social, que estaria sendo expressa através do artista, agindo como uma espécie de médium. (BOURDIEU 2007b: 58 e 59).

Segundo Bourdieu, foi exatamente “contra esse curto circuito redutor” que ele desenvolveu a teoria do *campo*, que poderia “aplicar o modo de pensar relacional ao espaço social dos produtores: o micro-cosmos social” (*idem*: 60), ou seja, aos *campos*

---

34 DANTO, A. C. (1964). “The artworld”. In: *Journal of Philosophy*, 61: 571-84. Danto é um autor bastante mencionado pelos meus sujeitos de pesquisa. Junto com Pierre Bourdieu, figura como o autor mais significativo dentro do que chamam de “análise institucional da arte”, a qual opõe à análise poética (ou formal) da arte.

específicos (literário, científico, religioso...). O *campo* então,

enquanto tomada de posição, só poderia ser compreendido relacionalmente”, onde os “autores, as escolas, as revistas etc. existem nas e pelas diferenças que as separam [...]”. A análise das obras culturais tem por objeto a *correspondência entre duas estruturas homólogas*, a estrutura das obras (isto é, dos gêneros, mas também das formas, dos estilos e dos temas etc.) e a estrutura do campo literário (ou artístico, científico, jurídico etc.), campo de forças que é inseparavelmente um campo de lutas (*idem*: 62 e 63 – grifos do autor).

O problema é que, embora efetivamente o *campo* seja “inseparavelmente um campo de lutas”, ele não é apenas isto. Ele é também inseparavelmente um campo de alianças, de afinidades, afetividades, de relações que não estão exclusivamente atreladas à disputa de poder. É a tais disputas que Bourdieu parece submeter as obras de arte e os agentes do campo. Mas principalmente as obras, no sentido que elas se tornam objetos de batalhas criados e manipulados em busca de novas posições no *campo*, se tornam armas construídas e utilizadas pelos agentes-guerreiros, em uma guerra de todos contra todos.

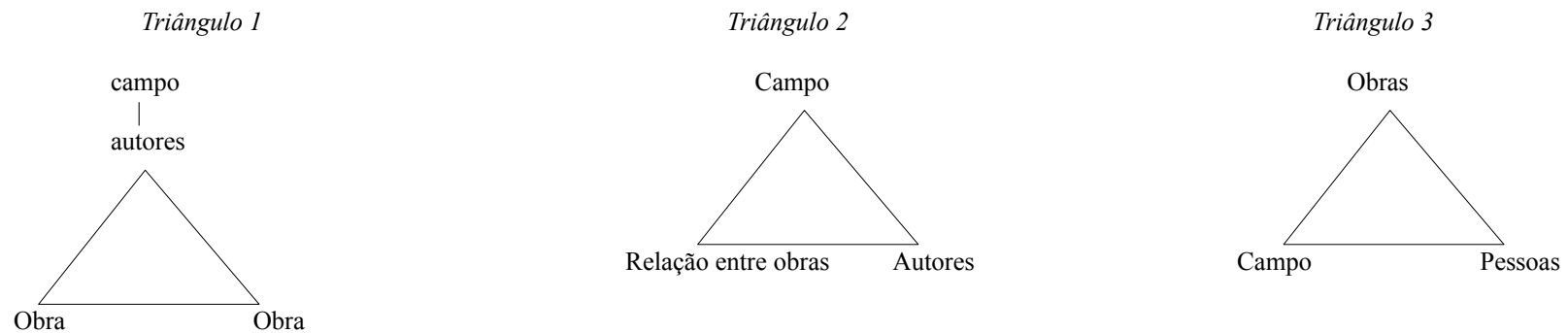
É preciso resignar-se em admitir que “a ação das obras sobre as obras”<sup>35</sup> só se exerce por intermédio dos autores, cujas pulsões estéticas ou científicas mais puras definem-se sob as limitações e nos limites da posição que ocupam na estrutura de um estado muito específico de um microcosmo literário ou artístico, historicamente situado e datado. (*idem*:73)

---

35 Relativa à necessidade de perceber as obras dando atenção às suas “distâncias em relação à outras obras, contemporâneas ou passadas [...] cujo] deleite tem como condição a consciência e o conhecimento do espaço de possíveis dos quais a obra é produto, da “contribuição”, como se diz, que ela representa e que só pode ser percebida pela comparação [eu diria relação] histórica”(BOURDIEU 2007b: 70) E, eu acrescentaria à percepção da obra, além da história (que remete a um passado), às produções contemporâneas. Observo ainda que o *espaço de possíveis* a que Bourdieu se refere é algo que “tende a orientar a busca” daqueles que estão envolvidos em um campo cultural “definindo o universo de problemas, de referências, de marcas intelectuais [...], de conceitos em “ismo”, em resumo, todo um sistema de coordenadas que é preciso ter em mente – o que não quer dizer na consciência – para entrar em jogo [...]. Esse espaço de possíveis que transcende os agentes singulares [...] faz com que, mesmo que não se refiram uns aos outros, os criadores contemporâneos estejam objetivamente situados uns em relação aos outros.” (*idem*: 53 e 54).



Nesta citação de Bourdieu, os “autores” são os mediadores entre as obras, que, por sua vez estariam agindo sob os limites e as limitações do lugar que ocupam em um *campo* específico e historicamente datado (*triângulo 1*). Portanto, em última instância o *campo* estruturado media os autores e a relação entre as obras (*triângulo 2*). Por outro lado, ele – o *campo* – é, enquanto estrutura estruturante e estrutura estruturada, determinado por autores e obras em relação (*triângulo 2*). Se aplicarmos uma perspectiva



*simétrica* entre obras, pessoas-autoras e *campo*; as obras (em relação e circulação) podem ser também mediadoras entre os autores e o *campo* (*triângulo 3*).

A noção de *simetria* foi utilizada por Latour em *Vida de laboratório* (1997) no sentido de legitimar o estudo da ciência, escapando do que ele considera *assimétrico*.

Fazer sociologia para compreender porque os franceses acreditam em antropologia, mas não para compreender porque eles acreditam na astronomia [...]. Fazer sociologia para entender o medo que os franceses têm do átomo, mas não fazê-la para a

descoberta do átomo pelos físicos nucleares, isso é assimétrico (Latour, 1985)<sup>36</sup>. Ou é bem possível fazer uma antropologia do verdadeiro, assim como do falso, do científico, como do pré-científico, do central, como do periférico, do presente, como do passado, ou então é absolutamente inútil dedicar-se à antropologia, que nunca passaria de um meio perverso de desprezar os vencidos, dando a impressão de respeitá-los. (LATOUR 1997: 23)

Mais que tratar “nos mesmos termos vencedores e vencidos da história das ciências”, Latour sugere que “se trate nos mesmos termos a natureza e a sociedade” (*idem*: 24). Gell sugeriu que os objetos de arte fossem tratados como pessoas (1999). Ao invés de privilegiar a *agência* das obras de arte dentre as demais *agências* que compõe o *sistema de ação da arte contemporânea* (artistas, especialistas, público, instituições, etc.) e a *agência* do próprio *sistema* (ou *campo*), tal como Gell aparece sugerir; ou privilegiar a *agência* do *campo* sobre as *obras* (tal qual sugere os trabalhos de Bourdieu); o que sugiro é que *obras* sejam consideradas *agenciadoras simétricas* as *pessoas*, as instituições financiadoras, expositoras ou relacionadas à venda da arte – observando que *simetria* não significa homogeneidade. A obra de arte seria uma *agenciadora* bastante especial, é verdade, uma vez que justifica a existência dos demais agentes, ao mesmo tempo em que é produzida e legitimada por eles.

Esta percepção *simétrica* das obras de arte remete a ideia de Arjun Appadurai (2009) de que as coisas, tal qual as pessoas, têm uma vida social. Segundo o autor, é preciso seguir as coisas em si. Seus significados estão inscritos em suas formas, em seus usos, em suas trajetórias. Assim será possível interpretar as transações humanas e “cálculos” que as coisas animam. “Do ponto de vista teórico, atores humanos codificam coisas com significados [...]; do metodológico, as coisas-em-movimento iluminam os humanos e os contextos sociais” (APPADURAI 2009: 05). Na análise social “das coisas”, é preciso um pouco do que o autor chama de

---

36 LATOUR, B. e DE NOBLET (dir.) (1985). “Les v'ues de l'espirit”. In: *Culture technique*, número especial, 14.

*fetichismo metodológico.*

Sugerindo que as *mercadorias* têm um potencial social particular, que se distinguem de produtos, bens, artefatos e outras coisas, Appadurai critica no decorrer da introdução de *Social Life of Things* (2009) o entendimento marxista de *mercadoria*. As *mercadorias*, segundo Appadurai, existem em diferentes sociedades e não apenas no capitalismo, embora pareçam ser mais intensas e “salientes” neste. São dois os principais problemas da perspectiva de Marx, segundo o autor: ele pensa a economia apenas a partir dos problemas de produção; e considera o movimento da produção da mercadoria como algo evolutivo, unidirecional e histórico. Se existiu e existe em outras sociedades, sem economia monetária, por exemplo, a *mercadoria* não é apenas um produto do modo de produção burguês. Appadurai afirma ainda que é preciso olhar para uma potencialidade mercadológica que todas as coisas possuem, em alguma medida, ao invés de buscar infrutíferas justificativas mágicas que separam as mercadorias dos outros tipos de coisas. É preciso não pensar predominantemente na produção, como Marx, mas focar toda a trajetória da coisa: produção, troca/distribuição e consumo.

Appadurai propõe que se pense a noção de *mercadoria* como uma situação (*commodity situation*). Assim uma coisa seria mercadoria na situação em que ela é *trocável*<sup>37</sup> (seja no presente, no passado ou no futuro) por uma outra coisa com relevância social. A *commodity situation* é então: (1) “a fase da vida social de alguma coisa” (um momento de sua trajetória), (2) a candidatura de alguma coisa à troca e (3) “o contexto mercadológico em que uma coisa está localizada” (se refere à arena social, ou entre as unidades culturais). Assim, para algo ser mercadoria é preciso uma complexa interação do tempo, da cultura e de fatores sociais (APPADURAI

---

37 Uma das principais (senão a principal) referências de Appadurai é George Simmel, em *The philosophy of money* (1978. London: Routledge), para quem a mercadoria é qualquer coisa que se pretenda trocar.

2009: 13-15). As mercadorias, em seus fluxos, tanto seguem caminhos como “inspirados desvios”. Nas histórias de vida das pessoas, por exemplo, as coisas entram e saem da categoria *mercadoria*. As coisas mudam e “status”, desviam os caminhos para elas previstos por seus produtores, por exemplo.

Para pensar na ideia de caminho e desvio da mercadoria, o autor se remete ao *kula*, “um sistema de circulação regional entre pessoas e coisas extremamente complexo”. *Keda* é um termo relacionado a esta circulação e significa estrada, caminho, rota ou trilha. É utilizado na Nova Guiné para falar da jornada dos objetos e pessoas pelas ilhas que circulam. É “um conceito polissêmico, que, na circulação dos objetos, constrói memórias e reputações e busca distinção social através de estratégias de parceria onde todos se reúnem. Os delicados e complexos *links* entre homem e coisas são centrais na política do *keda*”. (*idem*: 18). O exemplo *kula* dado por Appadurai mostra que é problemático categorizar uma troca como “simples”. As trocas *kula* são calculadas. No *kula* conchas e homens se agenciam reciprocamente e se dão valores. Existe uma constante calibração entre biografias de coisas e de pessoas.

Appadurai observa ainda que as coisas viabilizam em muitos contextos a produção de relações entre pessoas para além do *kula* – e como vimos nos capítulos anteriores, das *artes visuais contemporâneas* –: “redes transnacionais de comércio ligam produtores, distribuidores, consumidores de uma mercadoria particular ou conjunto de mercadorias” (*idem*: 27).

Seguindo as ideias de Mary Douglas, Baron Isherwood e Jean Baudrillard<sup>38</sup>, Appadurai sugere que o consumo é algo eminentemente social, relacional e ativo ao invés de privado, atômico e passivo. O antropólogo Everardo Rocha, que se dedica ao

---

38 BAUDRILLARD, J. (1968). *Les système des objets*. Paris: Gallimard.

\_\_\_\_\_ (1975). *The mirror of production*. St. Louis, Mo. : Telos Press.

\_\_\_\_\_ (1981). *For a critique of the political economy of the sign*. St. Louis, Mo.: Telos Press.

estudo do consumo, abre a apresentação da recente edição brasileira de o *Mundo dos Bens* (DOUGLAS e ISHERWOOD, 2009) com a seguinte frase: “Quando se diz que a função essencial da linguagem é sua capacidade para a poesia, devemos supor que a função essencial do consumo é sua capacidade para dar sentido.” (*idem*: 07). O consumo é, em *Mundo dos Bens*, “fenômeno cultural” e “foco para entender a vida contemporânea”. Escrito na década de 1970, o livro traz considerações ainda bastante eficazes para pensar o consumo contemporaneamente, embora seja necessário levar em consideração que, como qualquer outro texto, ele é datado. Mais que mero efeito da produção e das suas relações sociais, o consumo possibilita através de seu estudo, privilegiar “o simbólico, a cultura, experimentando a relatividade dos valores e a instabilidade nela explícita” (*idem*: 13). Segundo Rocha, Douglas e Isherwood sinalizaram algumas coisas fundamentais para uma antropologia do consumo. Primeiro que

o consumo é um sistema de significação, e a verdadeira necessidade que ele supre é simbólica. Aprendemos que [...] os bens são necessários, antes e acima de tudo, para evidenciar e estabilizar categorias culturais, e que a função essencial do consumo é fazer sentido, construindo um universo inteligível. [...] O segundo é que o consumo é como um código, e através deste código são traduzidas muitas das nossas relações sociais. [...] E assim] ao traduzir relações sociais, permite classificar coisas e pessoas, produtos e serviços, indivíduos e grupos. Consumir é exercitar um sistema de classificação do mundo que nos cerca a partir de si mesmo”. (*idem*, 2009: 16)

E o consumir, para Douglas e Isherwoord, não passa necessariamente por transações relacionadas à compra e venda. O consumo faz parte do processo social, faz parte da “necessidade social de relacionar-se com outras pessoas, e de ter materiais mediadores para essas relações.” (DOUGLAS e ISHERWOOD, 2009: 26). Existe uma necessidade de compartilhamento do que é consumido. (*idem*: 29). “O homem precisa de bens para comunicar-se com os outros e para entender o que se passa à sua volta” (*idem*:

149). Os bens devem ser vistos como meio de relações sociais. Consumir *arte contemporânea* é um dos principais meios de relação (e *capital simbólico* que gera mais relações) dentre aqueles que fazem *arte contemporânea*.

A dupla de autores observa ainda que o significado dos objetos sempre está em sua relação com o todo, já que os “bens fazem parte de um sistema vivo de informações” (*idem*: 34). O “valor de cada coisa depende de seu lugar numa série de outros objetos complementares” e “dizer que um objeto está apto para o consumo é o mesmo que dizer que o objeto está apto a circular” (*idem*: 41). Mais que “meras mensagens” os bens de consumo

constituem o próprio sistema. Tire-os da interação humana, e você desmantela tudo. Ao serem oferecidos, aceitos ou rejeitados, eles reforçam ou solapam as fronteiras existentes. Eles são tanto o *hardware* quanto o *software*, por assim dizer, de um sistema de informações. [...] “Os significados estão nas relações entre todos os bens, assim como a música está nas relações marcadas pelos sons e não em qualquer nota.”(*idem*: 120 e 121)

A mercadoria é, além de produzida, *consumida*. O consumo lhe dá sentido. E entre a produção e o consumo existe uma série de mediadores que a fazem circular. O próprio consumo, como no *kula* e suas dádivas e contra-dádivas, pode estar atrelado a ideia de colocar o objeto novamente em circulação – o “consumo” da “mercadoria” se dá ao recebê-la e ao retribuí-la. O próprio processo de produção por vezes está, em muitos casos, atrelado a ideia de transformar uma coisa em outra, um produto em outro, uma *mercadoria* (matéria-prima) em outra. A *mercadoria*, então, não é apenas aquilo que (ou a situação em que algo) é trocável (Simmel). A *mercadoria* é também, *consumível*, *consumo* este cuja lógica pode estar na própria troca.

Minha intenção aqui não é discutir se as *obras de arte contemporânea* aqui estudadas são ou não *mercadorias*. Até porque, como bem explicou Appadurai, a *mercadoria* é uma condição contextual na vida social de determinadas coisas. Ou seja: em determinados momentos as obras de arte são *mercadorias* (como as pinturas e os fotomódulos quando colocados à venda nas galerias, ou o *Álbum* cuja parte da lógica de existência está nas trocas de figurinhas). Interessa a discussão de Appadurai sobre as *mercadorias* na medida em que ela contribui para pensarmos, através de seu *fetichismo metodológico*, que as obras de arte também têm uma vida social, que por vezes se inicia antes mesmo da sua produção, enquanto projetos em circulação, e que pode seguir mesmo após a morte de seu autor – o que não é o caso dos trabalhos e dos artistas estudados.

A ideia de mercado que por vezes utilizei para me referir ao universo das artes visuais contemporâneas, aos seus mecanismos de fomento e de visibilidade está associada, como já explicado anteriormente, à ideia das obras de arte serem *recursos* (YUDICE 2006) de existência para todo o complexo da arte contemporânea. São *recurso* em um sentido econômico, na medida em que permitem a subsistência, ou uma complementação de renda de ao menos parte das pessoas com elas envolvidas através de prêmios, editais, trabalhos para projetos e instituições específicas; da compra e venda de obras de arte – sentido para qual, conforme vimos, os sujeitos de pesquisa empregam o termo *mercado* (que aliás é considerado, neste sentido, bastante escasso em Curitiba); e, principalmente, através de atividades muitas vezes vistas, no interior do próprio universo da arte, como secundárias (e o são, na medida em que não produzem obras de arte e não as faz circular), relacionadas ao ensino das artes visuais, seja em cursos livres, de graduações ou ainda colegial – como professores de educação artística. E as obras de arte também são *recurso* no sentido em que viabilizam,

justificam a existência de grupos de pessoas relacionados a elas. As obras de arte, e tudo aquilo que a elas se associa, versa sobre elas (projetos, exposições, *folders*, catálogos, textos críticos, textos jornalísticos) são *capital simbólico* na relação entre pessoas e instituições.

#### 4.4 - O *vernissage* e o encontro do que está em circulação: considerações finais

Todos estes fluxos de pessoas, trabalhos de arte, projetos, *portfólios*, estão em relação – e circulando – uns com os outros. Com o projeto “vai” o artista e o futuro trabalho de arte, a futuras exposições; nos *portfólios* seguem, através de seus registros, obras de arte e exposições já realizadas, a trajetória do artista enquanto produtor. No trabalho de arte pronto, em circulação, que talvez já tenha sido projeto ou fruto de um, que alguém (crítico, curador, representante de instituição) escolheu, segue o artista ao encontro de seu público para ser, obra (e artista?) consumido através do olhar e, quem sabe, comprado<sup>39</sup>.

Entre tantos “através” (artista através da obra, obra e artista através dos projetos), entre tantos mediadores (escolhedores, projetos, trabalhos de arte, artistas, galeristas), existem momentos de encontro corpo-a-corpo entre “as forças”, entre os mediadores que fazem as *artes visuais contemporâneas*. E um destes momentos é o *vernissage*.

---

<sup>39</sup>Vimos que, ao contrário do que Lilian afirmou aprender na *Oficina Permanente* de Geraldo Leão, que por vezes “criador” e criatura se confundem. Existe um jogo de aproximação e distância do artista em relação ao seu trabalho, necessário para o artista construí-lo, problematizá-lo, “resolvê-lo”, ao mesmo tempo em que este trabalho também constrói o artista, a ponto de se confundirem, se co-substancializarem: “Vi um Cildo Meirelles em São Paulo”.



O *vernissage*, ou a abertura da exposição, é onde e quando artistas, instituições financiadoras, promotoras ou 'receptoras' das exposições as tornam públicas, no sentido de que disponibilizam o que está exposto para visitação, para os olhares dos outros. É neste momento de abertura, que dura algumas poucas horas (em m dia umas três), que as exposições que visitei tiveram a maior concentração de visitantes simultaneamente. E estes visitantes são em sua maioria, na ocasião do *vernissage*, pessoas diretamente relacionadas à produção e circulação de artes visuais: artistas, “especialistas”, estudantes de arte.

No *vernissage* as pessoas que estão relacionadas a exposição, sejam artistas, curadores, “escolhedores”, representantes da instituição onde a exposição está sendo realizada, recebem as pessoas por eles convidadas a visitá-la naquela ocasião (através de convites pessoais, impressos, e-mails). E estas pessoas que convidam outras, e não somente “as obras de arte”, são visitadas por aqueles que vão, naquele momento, até a exposição. Os interesses<sup>40</sup> e os olhares daqueles que vão a um *vernissage* não se centram exclusivamente nas obras de arte, mas também nas pessoas que estão lá presentes<sup>41</sup>. Por um lado, as aberturas de exposições funcionam como pontos de encontros (espaciais e temporais) entre pessoas, como confraternizações. Por outro, são situações extremamente formais, onde se tornam públicas redes de relações, se constroem relações pessoais e profissionais, onde se *performatiza* o lugar de

---

40 Que podem ser relativos à vários aspectos (e inclusive sobrep -los), por exemplo, afetivos e/ou profissionais.

41 Quando eu comecei a fazer a pesquisa de campo, ficava um pouco constrangida com o fato de ir a um *vernissage* e ficar próxima   algumas pessoas que conhecia, que já tinha alguma intimidade, porque percebia que, de alguma forma, outras pessoas se aproximavam e acabavam conversando comigo porque eu estava com pessoas que as interessavam e que, então, nos apresentava. Depois percebi que esta é a lógica da construção de relações: uma relação media a construção de outras através da “apresentação”. E depois entendi o quanto   fundamental ser apresentado, por quem se é apresentado e como se é apresentado. Na narrativa de Lilian, a relação entre a “apresentação”, reconhecimento e a construção do artista aparece de modo bastante explícita: ela conta como foi às instituições de arte, se apresentou como artista, apresentou ou convidou as pessoas a ver seus trabalhos e, aos poucos, passou a ser reconhecida – e a ser chamada pelo nome – por estas pessoas nos *vernissages* e a conhecer artistas que para ela eram importantes.

cada um dentro daquele universo: quem conheço, quem me conhece, com quem eu converso, com quem demonstro maior ou menor intimidade, quem me chama (e quem chamo) pelo nome, o que penso e verbalizo sobre que está exposto e sobre quem expõe, quem me apresenta para quem e como me apresenta. Até mesmo ir a um *vernissage* é afirmar interesse no(s) artista(s) expositor(es), na instituição, nas obras de arte expostas e, por fim, na própria *arte contemporânea* (assim como um convite pessoal do artista – ou de um curador – para que você vá à uma exposição é também uma demonstração de interesse). E é também reconhecer publicamente aquela exposição como uma exposição de arte. Ir a um *vernissage* é tornar público, para aqueles que estão nele presentes, que você foi àquela exposição, ou que você vai ver exposições. Assim como ser uma figura conhecida no universo das artes visuais e não ir a determinadas exposições pode ser também uma atitude política<sup>42</sup>. Você demonstra seu interesse e pode gerar interesse, tendo em vista que as pessoas presentes sabem que aquela situação é mais ou menos restrita ao universo da *arte contemporânea* e, se elas não se conhecem necessariamente, se reconhecem em seus *pedaços*<sup>43</sup>.

Além do *vernissage*, cuja relevância e características só foram aqui tracejadas, outras questões importantes relativas à circulação (e aos movimentos) de coisas e pessoas no universo das artes visuais escaparam a este trabalho. Por exemplo: a circulação dos catálogos e dos registros das exposições (bem como suas relações com os trabalhos de arte); a produção e circulação dos textos

---

42 Como o crítico/ pesquisador que não vai a uma determinada exposição, mesmo que ela inclua artistas que as pessoas sabem que “lhe interessam”, porque não concorda com a política de ação de determinado espaço.

43 Depois de algum tempo e pesquisa de campo, conheci algumas pessoas nos *vernissages* porque elas vieram me perguntar quem eu era, justificando que me viam sempre nas aberturas das exposições. Certa vez Artur Freitas fez a seguinte brincadeira comigo, na abertura de uma exposição coletiva de alunos que cursavam artes visuais em uma das universidades da cidade: “Onde está o seu trabalho?” - ele me perguntou. “Como assim Artur? Eu não sou artista”. “Já dá pra ser, te vejo há tanto tempo nas exposições, você conhece um monte de gente”. Tomei a brincadeira de Artur como um comentário a respeito tanto da “construção do olhar” do artista, do aprendizado da arte através de suas obras, quanto das redes de relações intrínsecas ao universo das artes visuais.

críticos e, portanto, quem são os críticos e como eles atuam; o mercado de compra e venda das obras de artes (galerias e seus clientes); os trabalhos de arte que são construídos para espaços específicos; como e o que faz um trabalho, ao circular, agregar valor; como se negocia a *contemporaneidade* dos projetos em um processo de seleção de trabalhos, já que ela é negociada e contextual?

Restam uma série de questões a serem aprofundadas e outras a serem etnografadas e discutidas. Por exemplo: Como se faz um projeto e um portfólio? Como e quem escreve os editais e a partir do quê? Uma vez expostas, qual é a relação das obras de arte com seu público? Quem é seu público, além das pessoas que estão relacionadas à sua produção? Qual é a relação das imagens produzidas pela *arte visual contemporânea* com as demais imagens em circulação no mundo hoje? Como as *artes visuais contemporâneas* se relacionam a outros sistemas de circulação de objetos e pessoas? Quais são as suas especificidades frente às demais *mercadorias* (no a que se refere Appadurai em *The social life of things* – 2009)? O que aconteceria se eu escolhesse um trabalho de arte específico e o perseguisse, reconstruísse o universo das artes visuais a partir da “vida social” (APPADURAI 2009) deste objeto, levando à outras consequências sua *agência* (GELL 1998)?

## REFERÊNCIAS

### 1. Imagens

#### *Introdução*

*Imagem 1* - Yiftah Peled. Projeto **Otdoor**, 1997 – 2002. Intervenção em outdoors de Curitiba e Florianópolis. (Fonte: [http://www.muvi.advant.com.br/artistas/y/yiftah\\_pelled/outdoor.htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/y/yiftah_pelled/outdoor.htm), visitado em 10/05/2010)

*Imagem 2* - Yiftah Peled. Projeto **Otdoor**, 1997 – 2002. Intervenção em outdoors de Curitiba e Florianópolis. (Fonte: [http://www.muvi.advant.com.br/artistas/y/yiftah\\_pelled/outdoor.htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/y/yiftah_pelled/outdoor.htm), visitado em 10/05/2010)

*Imagem 3* - Yiftah Peled. Projeto **Otdoor**, 1997 – 2002. Intervenção em outdoors de Curitiba e Florianópolis. (Fonte: [http://www.muvi.advant.com.br/artistas/y/yiftah\\_pelled/outdoor.htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/y/yiftah_pelled/outdoor.htm), visitado em 10/05/2010)

*Imagem 4* - Yiftah Peled. Projeto **Otdoor**, 1997 – 2002. Intervenção em outdoors de Curitiba e Florianópolis. (Fonte: [http://www.muvi.advant.com.br/artistas/y/yiftah\\_pelled/outdoor.htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/y/yiftah_pelled/outdoor.htm), visitado em 10/05/2010)

*Imagem 5* - Yiftah Peled. Projeto **Otdoor**, 1997 – 2002. Intervenção em outdoors de Curitiba e Florianópolis. (Fonte: [http://www.muvi.advant.com.br/artistas/y/yiftah\\_pelled/outdoor.htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/y/yiftah_pelled/outdoor.htm), visitado em 10/05/2010)

*Imagem 6* - Yiftah Peled. Projeto **Otdoor**, 1997 – 2002. Intervenção em outdoors de Curitiba e Florianópolis. (Fonte: [http://www.muvi.advant.com.br/artistas/y/yiftah\\_pelled/outdoor.htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/y/yiftah_pelled/outdoor.htm), visitado em 10/05/2010)

*Imagem 7* - Octávio Camargo. **Pé Com Cabeça**, 2005. Intervenção. Rua XV de Novembro, Curitiba. Foto: Gilson Camargo. (Fonte: <http://www.gilsoncamargo.com.br/blog/?m=200804>, visitado em 10/05/2010).

## Capítulo 1

*Imagem 1* – Leonardo Da Vinci. **Monalisa** ou **Gioconda**, 1503-1507. 0,77 X 0,53 cm. Acervo Museu do Louvre, Paris. (Fonte: <http://histoblogsu.blogspot.com/2009/04/o-renascimento-cronologia.html>, visitado em 05/05/2010)

*Imagem 2* – Michelangelo. Detalhe **Capela Sistina**, 1508-1512. (Fonte: <http://proflucas.wordpress.com/2010/03/30>, visitado em 05/05/2010).

*Imagem 3* – Carina Weidle, **Galinhas Olímpicas**, 1993. Fotografia, 33 X 48 cm. Britich Counci, Praga, República Tcheca (Fonte: [http://www.muvi.advant.com.br/artistas/c/carina\\_weidle/galinhas\\_olimpicas.htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/c/carina_weidle/galinhas_olimpicas.htm), visitado em 05/05/2010)

*Imagem 4* – Carina Weidle, **Galinhas Olímpicas**, 1993. Fotografia, 33 X 48 cm. Britich Counci, Praga, República Tcheca (Fonte: [http://www.muvi.advant.com.br/artistas/c/carina\\_weidle/galinhas\\_olimpicas.htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/c/carina_weidle/galinhas_olimpicas.htm), visitado em 05/05/2010)

*Imagem 5* – Lilian Gassen, **Casinha de Boneca I**, 1996. Papelão e tinta spray. Fotografia: Lilian Gassen. (Fonte: imagem cedida pela artista).

*Imagem 6* – Lilian Gassen, **Casinha de Boneca III**, 1996. Papelão e tinta spray. Fotografia: Lilian Gassen. (Fonte: imagem cedida pela artista.)

*Imagem 7* – Lygia Clark. **Bicho (caranguejo duplo)**, 1961. Alumínio, 53 X 59 X 53 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo – SP. Foto: Rômulo Fialdini. (fonte: <http://www.itaucultural.org.br/tridimensionalidade/arq/livro03.htm>, visitado em 05/05/2010)

*Imagem 8* – Lygia Clark. **Bicho**, 1960. Alumínio. (Fonte: <http://gotasdemodaarte.wordpress.com/2009/12/06/neoconcretismo>, visitado em 05/05/2010).

*Imagem 9* - Pipoca Rosa. **Pipoca Rosa**, 2000. Performance, 10.200 pacotes de pipoca de canjica. (Fonte: [http://www.muvi.advant.com.br/artistas/l/lilian\\_gassen/pipoca\\_rosa.htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/l/lilian_gassen/pipoca_rosa.htm), visitado em 07/05/2010)

*Imagem 10* - Pipoca Rosa. **Pipoca Rosa**, 2000. Performance, 10.200 pacotes de pipoca de canjica. (Fonte: [http://www.muvi.advant.com.br/artistas/l/lilian\\_gassen/pipoca\\_rosa.htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/l/lilian_gassen/pipoca_rosa.htm), visitado em 07/05/2010)

*Imagem 11* - Pipoca Rosa. **Pipoca Rosa**, 2000. Performance, 10.200 pacotes de pipoca de canjica. (Fonte:

[http://www.muvi.advant.com.br/artistas/l/lilian\\_gassen/pipoca\\_rosa.htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/l/lilian_gassen/pipoca_rosa.htm), visitado em 07/05/2010)

*Imagem 12* – Lilian Gassen. **Auto-retrato**, 2000. 0,7 X 0,3 m. Fotografia: Lilian Gassen. (Fonte: imagem cedida pela artista.)

*Imagem 13* – Lilian Gassen. **Caixa I**, 1999. Performance, mdf, tinta, latex e cera de abelha. 2 X 1 X 1 m. Fotografia: Lilian Gassen. (Fonte: imagem cedida pela artista.)

*Imagem 14* – Lilian Gassen. **Caixa I**, 1999. Observador olhando o interior da caixa. Fotografia: Lilian Gassen. (Fonte: imagem cedida pela artista.)

*Imagem 15* – Lilian Gassen. **Caixa I**, 1999. Observador olhando o exterior da caixa (de dentro dela). Fotografia: Lilian Gassen. (Fonte: imagem cedida pela artista.)

*Imagem 16* – C. L. Salvaro. **Barraco Salvaro**, 2004. Foto: C.L.Salvaro. (Fonte: imagem cedida pela artista.)

*Imagem 17* – C. L. Salvaro. **Estrutura Capenga**, 2004. Foto: C.L.Salvaro. (Fonte: imagem cedida pela artista.)

*Imagem 18* – Tony Camargo. **Escultura com Cabides**, 2001. Objeto de aço, 11 X 11X 30 cm (fonte: [www.tonycamargo.net](http://www.tonycamargo.net), visitado em 20/04/2010).

*Imagem 19* – Tony Camargo. **A Falha Perfeita**, 2001. Escultura: madeira, tecido, taco e bola de bilhar (fonte: [www.tonycamargo.net](http://www.tonycamargo.net), visitado em 20/04/2010).

*Imagem 20* – Tony Camargo. **Trajetória em 137 Graus**. 2001. Escultura: madeira, tecido, taco e bola de bilhar (fonte: [www.tonycamargo.net](http://www.tonycamargo.net), visitado em 20/04/2010).

*Imagem 21* – Tony Camargo. **Alvo A**. 2002. Aço cromado e cortiça. (Fonte: [www.tonycamargo.net](http://www.tonycamargo.net), visitado em 20/04/2010).

*Imagem 22* – Tony Camargo. **Taco de Borracha**, 2002. (Fonte: [www.tonycamargo.net](http://www.tonycamargo.net), visitado em 20/04/2010).

*Imagem 23* – Tony Camargo. **Tacos**, 2002. Latão e alumínio. (Fonte: [www.tonycamargo.net](http://www.tonycamargo.net), visitado em 20/04/2010).

### **Capítulo 3**

*Imagem 1* - Lilian Gassen. **Estudo 4**, 10/04/2006. Lápis aquarelável sobre papel de rascunho. Foto: Leco de Souza.

*Imagem 2* – Lilian Gassen. **Estudo 1**, 17/03/2006 . Lápis aquarelável sobre papel de rascunho. Foto: Leco de Souza.

*Imagem 3* – Lilian Gassen. **Estudo 2**, 25/03/2006. Lápis aquarelável sobre papel de rascunho. Foto: Leco de Souza.

*Imagem 4*– Lilian Gassen. **Estudo 3**, 27/03/2006. Lápis aquarelável sobre papel de rascunho. Foto: Leco de Souza.

*Imagem 5* – Lilian Gassen. **Estudo 5**, 12/04/2006. Lápis aquarelável sobre papel de rascunho. Foto: Leco de Souza.

*Imagem 6* – Lilian Gassen. **Estudo 6**, 16/04/2006. Lápis aquarelável sobre papel de rascunho. Foto: Leco de Souza.

*Imagem 7* – Lilian Gassen. **Estudo 7**, 17/04/2006. Lápis aquarelável sobre papel de rascunho. Foto: Leco de Souza.

*Imagem 8* – Lilian Gassen. **Estudo 8**, 20/03/2006. Lápis aquarelável sobre papel de rascunho. Foto: Leco de Souza.

*Imagem 9* – Lilian Gassen. **Pintura 7**, 2007. Guache sobre papel, 29 X 38,4 cm. Foto: Lilian Gassen. (Fonte: Arquivo da artista).

*Imagem 10* – Lilian Gassen. Detalhe **Pintura 4**, 2008. Óleo sobre tela, 190 X 202 cm. Foto: Lilian Gassen. (Fonte: Arquivo da artista).

*Imagem 11* – Tony Camargo. **PF vista tridimensional**, (Fonte: [www.tonycamargo.net](http://www.tonycamargo.net), visitado em 20/04/2010).

*Imagem 12* – Tony Camargo. **Aparelho para correção de postura**, 2005, (Fonte: [www.tonycamargo.net](http://www.tonycamargo.net), visitado em 20/04/2010).

*Imagem 13* – Tony Camargo. **Série Pfs**. (Fonte: [www.tonycamargo.net](http://www.tonycamargo.net), visitado em 20/04/2010).

*Imagem 14* - Joseph Beyus. **I like America and America like me**, 1974. Registro de instalação (Fonte: <http://www.e-flux.com/journal/view/37>, visitado em 16/03/2010)

*Imagem 15* - Joseph Beyus. **How to explain**, 1965. Registro de Performance. (Fonte: <http://feltworks.wordpress.com/2010/04/22/joseph->

[beuys-felt-metaphors/](#), visitado em 16/03/2010)

*Imagem 16* – Richard Serra. **Fulcrum**, 1987. Escultura de Aço Cor-ten, Liverpool Street Station, Londres. (Fonte: [http://www.demec.ufmg.br/port/d\\_online/diario/Ema101/AnalisePCriativo/SobreObraDe/RichardSerra/Fotos/Fotos.htm](http://www.demec.ufmg.br/port/d_online/diario/Ema101/AnalisePCriativo/SobreObraDe/RichardSerra/Fotos/Fotos.htm), visitado em 15/07/2010)

*Imagem 17* - Tony Camargo. **P 39**, 2009. Laca nitrocelulose sobre MDF, 92 X 92 X 05 cm (Fonte: [www.tonymcamargo.net](http://www.tonymcamargo.net), visitado em 20/04/2010)

*Imagem 18* - Joseph Albers. **Homenagem ao Quadrado**, 1965. Screenprint. 43,18 X 43,18 cm (Fonte: <http://www.okcmoa.com/thecollection/drawingsandprints/josefalbers>, visitado em 14/03/2010).

*Imagem 19* - Joseph Albers. **Homenagem ao Quadrado**, 1964. Óleo sobre tela. (Fonte: <http://peregrinacultural.wordpress.com/2009/05/25>, visitado em 14/03/2010)

*Imagem 20* - Tony Camargo. **P 05**, 2005. Laca nitroceluloso sobre MDF, 153X 273,5 X 07 cm. (Fonte: [www.tonymcamargo.net](http://www.tonymcamargo.net), visitado em 20/04/2010)

*Imagem 21* - Tony Camargo. **P 14**, 2007. Laca nitroceluloso sobre MDF, 86 X 136 X 05 cm. (Fonte: [www.tonymcamargo.net](http://www.tonymcamargo.net), visitado em 20/04/2010)

*Imagens 22* - Cleverson Salvaro. Fragmentos de **Álbum**, 2007. Serigrafia, 10 X 12 cm.

*Imagem 23* - Andy Warhol. **Michael Jackson**, 1985. (Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u651016.shtml>, visitado em 21/06/2010)

*Imagem 24* - Andy Warhol. **Marilyn Monroe**, 1967. (Fonte: <http://www.students.sbc.edu/kitchin04/artandexpression/contemporary%20art.html>, visitado em 21/06/2010)

*Imagem 25* - Flyer troca de figurinhas de **Álbum**.

*Imagem 26* - Cleverson Salvaro. Envelope das figurinhas de **Álbum**. Foto: Leco de Souza



## 2 - Textos

### 2.1 Artigos, capítulos de livros e livros

APPADURAI, Arjun 2009. *Introduction: commodities and the politics of value*. In: APPADURAI, A. (ed.), **The social life of things: Commodities in cultural perspective**. New York: Cambridge University Press. p. 03 – 91.

ALVES, Caleb Faria 2008. *A agência de Gell na Antropologia da Arte*. In: **Horizontes Antropológicos**. Ano 14, n 29, jan/jun. Porto alegre: UFRGS, p. 315-338.

AUGÉ, Marc 2003. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papirus.

BAUDRILLARD, Jean 2000. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Editora Perspectiva.

BERGER, John 1999. *Capítulo 1. Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco.

BERMAN, MARSHAL 2003. **Tudo que é sólido se desmancha no ar**. São Paulo, Cia das Letras.

BOURDIEU, Pierre 2007a. **A Distinção: Crítica social do julgamento**. São paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk.

\_\_\_\_\_ 2003 **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil

\_\_\_\_\_ 2007b [1996] *Espaço social e espaço simbólico e Por uma ciência das obras*. In: **Razões Práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas: Papirus, p. 13-28, 53-90.

\_\_\_\_\_ 2002A. **As Regras da Arte: gênese e estrutura no campo literário**. São Paulo: Cia das Letras.

BOURRIAUD, Nicolas 2009a. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes.

\_\_\_\_\_. 2009b. **Pós-Produção**: *Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes.

CLIFFORD, James 2000. *Culturas Viajantes*. In: ARANTES, Antônio A. (org). **O espaço da diferença**. Campinas: Papirus, p. 50-79.

\_\_\_\_\_. 1998. *Sobre a alegoria etnográfica*. In: **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, p. 63-99.

DAMATTA, Roberto 2000. **A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

DE CERTEAU, Michel 2009. *Práticas de Espaço*. In: **A invenção do cotidiano I: Artes do Fazer**. Petrópolis: Editora Vozes, p. 157-200.

DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE 2007. São Paulo: Martins Fontes.

DOUGLAS, Mary & ISHERWOOD, Baron 2009. **O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

ECO, Umberto 2001. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Editora Perspectiva.

FALZON, Marc-Anthony 2009. *Introduction*. In: **Multi-Sited Ethnography: theory, praxis and locality in Contemporary research**. Ashgate. p. 01-23. Disponível em [http://www.ashgate.com/pdf/SamplePages/Multi\\_Sited\\_Ethnography\\_Intro.pdf](http://www.ashgate.com/pdf/SamplePages/Multi_Sited_Ethnography_Intro.pdf), visitado em 16/07/2009.

GEERTZ, Clifford 2003 [1997]. *A arte como sistema cultural*. In: **O Saber Local: Novos ensaios de antropologia interpretativa**. Petrópolis: Editora Vozes: p. 142-181.

\_\_\_\_\_. 1989 *Uma descrição densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura*. In: **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC Editora.p. 03-21.

GELL, Alfred 1998. **Art and Agency: an anthropological theory**. Oxford: Clarendon Press.

GOLDMAN, Márcio 1999. *Antropologia contemporânea, sociedades complexas e outras questões* (Capítulo VII). In: **Alguma antropologia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

GURAN, Milton 2002. *Linguagem fotográfica e Considerações sobre a utilização da fotografia como instrumento de pesquisa nas ciências sociais*. In: **Linguagem fotográfica e informação**. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, pp. 15-44 e 95-108.

HARVEY, David 2003. **Condição Pós-Moderna – Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola.

LANNA, Marcos 2000. *Nota Sobre Marcel Mauss e o Ensaio sobre a Dádiva*. In: **Revista de sociologia e política**, n. 14. Curitiba: Ed. UFPR. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-44782000000100010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44782000000100010).

LATOUR, Bruno & WOOLGAR, Steve 1997 [1979]. **Vida de laboratório: a produção dos fatos científicos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

LATOUR, Bruno 2008. *O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?* In: **Horizontes Antropológicos**, ano 14, n. 29, jan/jun. Porto Alegre: UFRGS, p. 111-150.

LIMA, Nei Clara de 2003. *Introdução e Antropologia e Alegorias* (Capítulo 1)”. In: **Narrativas orais: uma poética da vida social**. Brasília: Editora UNB, p. 01-55

MAGNANI, José Carlos 1984. **Festa na cidade: Cultura Popular e Lazer na Cidade**. São Paulo: Brasiliense.

\_\_\_\_\_. 2000. *Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole*. In: MAGNANI, José C. e TORRES, Lilian de Lucca. **Na metrópole: textos de antropologia urbana**. São paulo: Editora da USP, Fapesp.

MARCUS, George 1998. *Introduction: Anthropology on the move*. In: **Ethnography through thick and thin**. Princeton: Princeton University Press.

MAUSS, Marcel 2003 [1924]. *Ensaio sobre a dádiva: foma e razão da troca nas sociedades arcaicas*. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, p. 185 – 318.

\_\_\_\_\_. 1981. *A Expressão Obrigatória dos Sentimentos (Rituais Oraís Funerários Australianos) (1921)*. In: **Ensaio de Sociologia**. São Paulo: Perspectiva, pp 325-335.

PONGE, Francis 1997. **Métodos**. Rio de Janeiro: Imago.

SALVARO, Cleverson Luiz 2009. *Um lugar simbólico*. In: **Transversalidades nas artes visuais**. Anais do 18º Encontro da Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes Plásticas. Salvador: Anpap, pg: 291 – 298. (Disponível em: [http://www.anpap.org.br/2009/pdf/cpa/cleverson\\_luiz\\_salvaro.pdf](http://www.anpap.org.br/2009/pdf/cpa/cleverson_luiz_salvaro.pdf), visitado em 30/04/2010)

SAMAIN, Étienne 1998. *Questões heurísticas em torno do uso das imagens nas ciências sociais*. In: FELDMAN-BIANCO, Bela e LEITE, Míriam L. Moreira. **Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. Campinas: Papirus.

\_\_\_\_\_. 2006. *Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: O jornal La Lumière (1851-1860)*. In: **Revista de Antropologia**. Rev. Antropol. [online]. 2001, vol.44, n.2, pp. 89-126. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-77012001000200003&lang=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000200003&lang=pt), visitado em 11/07/2010).

\_\_\_\_\_. 2000. *Os Riscos do Texto e da Imagem: Em torno de Balinese character (1942) de Gregory Bateson e Margaret Mead*. In: **Significação**. Revista Brasileira de Semiótica. da USP, nº 14, pp: 63-88.

TURNER, Victor 1992. *Acting in everyday life and everyday life in acting*. In: **From ritual to theatre**. New York: PAJ Publications.

VAZ, Adriana 2008. *O Mercado de Artes Visuais em Curitiba*. In: **Revista Científica da FAP**, vol.3, jan/dez 2008, pg: 201-211.

WHITE, Hayden 2001. **Trópicos do discurso**: *Ensaio sobre a crítica da cultura*. Coleção Ensaios de Cultura. São Paulo: Editora da Universidade Federal do Paraná.

YÚDICE, George 2006. **A conveniência da cultura**: *Usos da cultura da era global*. Belo Horizonte: UFMG.

## 2.2 Catálogos

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA 2007. **Bolsa produção para artes visuais I**. Curitiba: FCC.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA 2008. **Bolsa produção para artes visuais II**. Curitiba: FCC.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA 2009. **Bolsa produção para artes visuais III**. Curitiba: FCC.

MAPEAMENTO NACIONAL DA PRODUÇÃO EMERGENTE 2001/2003 2002. Rumos Artes Visuais. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível para download em <http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/000305.pdf>, visitado em 16/07/2010)

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ 2008. **62º Salão Paranaense**. Curitiba: MAC/PR.

TRILHAS DO DESEJO 2009. **Trilhas do desejo: a arte visual brasileira**. (Rumos Artes Visuais 2008/2009). São Paulo: Editora SENAC, Instituto Itaú Cultural.

### 2.3 Documentos

ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DO MAC/PR. 2007. Projeto **62º Salão Paranaense** para inscrição na Lei Federal de Incentivo à Cultura. Documento disponível no setor de pesquisa do MAC.

BURIGO, Juliana; CORDOVA, Dayana Zdebsky e FREITAS, Artur 2009. *Artur Freitas. Conversas sobre arte*. Disponível no Centro Cultural Solar do Barão – Setor de Pesquisa.

LILIAN GASSEN 2007. **Projeto Belvedere**. Submetido (e contemplado) ao edital Bolsa Produção para Artes Visuais 3.

62º SALÃO PARANAENSE 2007. **Ata do processo de seleção**. Documento disponível no setor de pesquisa do MAC.

62º SALÃO PARANAENSE 2007. Impresso de divulgação do **Edital**. Documento disponível no setor de pesquisa do MAC.

### 2.4 - Editais e Leis de Incentivo

LEGISLAÇÃO RELATIVA À LEI DE INCENTIVO À CULTURA DE CURITIBA, disponível em <http://www.fccdigital.com.br/leidoincentivo/textos.asp?id=35>, visitado em 21/05/2010.

LEI COMPLEMENTAR N º 57 publicada no D.O.M. n. 25 em 08/12/2005, Disponível em <http://www.fccdigital.com.br/leidoincentivo/textos.asp?id=68>, visitado em 21/05/2010

EDITAL BOLSA PRODUÇÃO PARA ARTES VISUAIS 1. Edital nº 023/05, Publicado em 10/11/2005, disponível em <http://www.fccdigital.com.br/leidoincentivo/textos.asp?id=45>, visitado em 21/05/2010.

DITAL BOLSA PRODUÇÃO PARA ARTES VISUAIS 2. Edital 054/06, Publicado em 10/10/2006. Publicado em 10/11/2005, disponível em <http://www.fccdigital.com.br/leidoincentivo/textos.asp?id=45>, visitado em 21/05/2010.

EDITAL BOLSA PRODUÇÃO PARA ARTES VISUAIS 3. Edital 051/07, Publicado em 19/06/2007. Publicado em 10/11/2005, disponível em <http://www.fccdigital.com.br/leidoindentivo/textos.asp?id=45>, visitado em 21/05/2010.

EDITAL BOLSA PRODUÇÃO PARA ARTES VISUAIS 4. Edital 068/08, Publicado em 13/05/2008. Publicado em 10/11/2005, disponível em <http://www.fccdigital.com.br/leidoindentivo/textos.asp?id=45>, visitado em 21/05/2010.

EDITAL BOLSA PRODUÇÃO PARA ARTES VISUAIS 5. Edital 057/10. Fundação Cultural de Curitiba, Lei Municipal de Incentivo à Cultura. Disponível em <http://www.fccdigital.com.br/leidoindentivo/textos.asp?id=35>, visitado em 21/05/2010.

EDITAL OCUPAÇÃO DE ESPAÇOS DE EXPOSIÇÃO DA FCC. Edital 052/07, publicado em 12/06/2007. Publicado em 10/11/2005, disponível em <http://www.fccdigital.com.br/leidoindentivo/textos.asp?id=45>, visitado em 21/05/2010.

EDITAL OCUPAÇÃO DE ESPAÇOS DE EXPOSIÇÃO DA FCC. Publicado em 10/11/2005, disponível em <http://www.fccdigital.com.br/leidoindentivo/textos.asp?id=45>, visitado em 21/05/2010.

## **2.5 – Publicações em Periódicos**

BEM PARANÁ – *Cultura*. **Álbum de Figuras**. Publicado em 04/05/2007. Disponível em <http://www.bemparana.com.br/index.php?n=27435&t=arte-contemporanea>, visitado em 20/06/2010

FOLHA ON-LINE – *Ilustrada*. **No Brasil, Richard Serra diz que arte é experiência física**. Sylvia Colombo, publicada em 13/11/2008. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u467195.shtml>, visitada em 18/06/2010.

GAZETA DO POVO – *Caderno G* – Crítica. **Houston: a imagem como problema**. Artur Freitas, publicada de 11/07/2009.

GAZETA DO POVO – *Caderno G*. **Restos (i)mortais de uma cidade: Cleverson Salvaro e Rodrigo Dulcio ocuparam um antigo estande de vendas imobiliárias**. De Adriane Perin, publicada em 11/01/2005.

GAZETA DO POVO – *Caderno G*. **Sabor e atitude: Núcleo de recém-formados da UFPR quer provocar diálogo entre os agentes da**

**cultura em Curitiba.** De Marcos Zibordi, publicada em 06/12/2000.

JORNAL FOLHA DE LONDRINA. **Esconde, Esconde...** Autor não identificado. Publicada em 16/12/2001.

PARANÁ ON-LINE. *Nova Lei de Incentivo à Cultura é Aprovada com unanimidade.* Publicado em 30/11/2005, disponível em <http://www.parana-online.com.br/editoria/almanaque/news/151777/?noticia=NOVA+LEI+DE+INCENTIVO+A+CULTURA+E+APROVADA+POR+UNANIMIDADE>, visitado em 21/05/2010

VEJA ON-LINE. *O mal invisível.* Publicado em 24.10/2001. Disponível em [http://veja.abril.com.br/241001/p\\_046.html](http://veja.abril.com.br/241001/p_046.html), visitado em 07/06/2010

## 2.6 - Sites e páginas virtuais

28º BIENAL DE SÃO PAULO. <http://www.28bienalsaopaulo.org.br>, visitado em 16/06/2010.

ARQUIAMIGOS. <http://www.arquiamigos.org.br/seminario3d/palestrantes.htm>, visitado em 07/06/2010.

BRASIL ARTE CONTEMPORÂNEA. [http://www.cultura.gov.br/brasil\\_arte\\_contemporanea](http://www.cultura.gov.br/brasil_arte_contemporanea), visitado em 05/06/2010.

CANAL CONTEMPORÂNEO. [www.canalcontemporaneo.art.br](http://www.canalcontemporaneo.art.br), visitado pela última vez em 01/06/2010.

CAPACETE. <http://www.capacete.net>, “documento capacete”, visitado em 06/06/2010.

CURITIBA LITERÁRIA. <http://curitibaliteraria.multiply.com/reviews/item/97>, visitado em 05/06/2010.

ENCICLOPÉDIA DE ARTES VISUAIS. [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm), visitado pela última vez em 15/05/2010.

GUIA GAZETA DO POVO. <http://guia.gazetadopovo.com.br/mais/museu-de-arte-da-ufpr-musa-/1019/>, visitado em 13/05/2010.

HISTEDBR. [http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/glossario/verb\\_b\\_poty\\_azzarotto.htm](http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/glossario/verb_b_poty_azzarotto.htm), visitado em 29/04/2010



ITAÚ CULTURAL. <http://www.itaucultural.org.br>, visitado em 15/06/2010

O MUNDO DE LYGIA CLARK. <http://www.lygiac Clark.org.br/biografiaPT.asp>, visitado em 02/05/2010.

MARCONE MOREIRA. <http://marconemoreira.blogspot.com/>, visitado em 05/05/2010.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. <http://www.mac.pr.gov.br/>, visitado em 20/02/2010.

MUSEU IMPERIAL. [http://www.museuimperial.gov.br/sinais\\_prolik.htm](http://www.museuimperial.gov.br/sinais_prolik.htm), visitado em 02/05/2010.

MUSEU VIRTUAL DE ARTES PLÁSTICAS. <http://www.muvi.advant.com.br>, visitado pela última vez em 15/06/2010.

OLHAR COMUM. <http://www.gilsoncamargo.com.br/blog/?m=200804>, visitado em 10/05/2010.

PLÁSTICAS POÉTICAS. [http://rubenspileggisa.blogspot.com/2010\\_06\\_01\\_archive.html](http://rubenspileggisa.blogspot.com/2010_06_01_archive.html), visitado em 05/06/2010

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – CEART/UDESC. <http://ppgav.ceart.udesc.br/ppgav.htm>, visitado em 04/06/2010

SP ARTE. <http://www.sp-arte.com/>, visitado em 16/07/2010.

TONY CAMARGO. <http://www.tonycamargo.net>, visitado pela última vez em 15/07/2010.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. <http://sistemas3.usp.br/tycho/CurriculoLattesMostrar?codpub=87A0B52857A8>, visitado em 05/06/2010.

VIDEO BRASIL ON-LINE. [http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd\\_entidade=95350&cd\\_idioma=18531](http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=95350&cd_idioma=18531), visitado em 06/06/2010